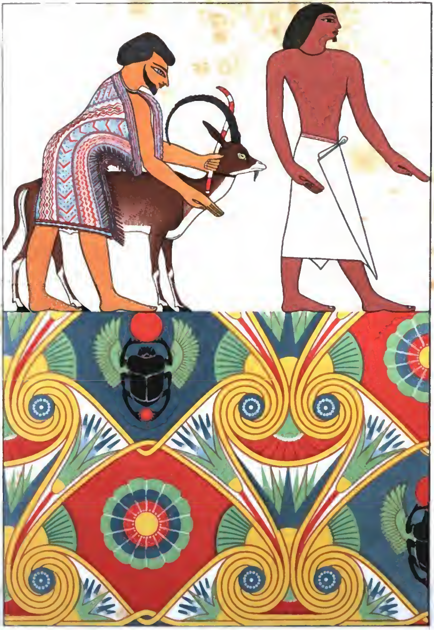


Weltgeschichte der Kunst

Ludwig von Sybel

ÄGYPTISCHE MALEREIEN.



Semit und Aegypter. Aus einer Grabgrotte zu Beni-Hassan. — Plafond einer Grabkammer zu Theben.
Nach Prisse d'Avennes.

WELTGE[illegible]

BIS ZUR [illegible]

[illegible]



[illegible]



Plafond einer Grabkammer zu Theben

WELTGESCHICHTE DER KUNST

BIS ZUR ERBAUUNG DER SOPHIENKIRCHE.

GRUNDRISS

VON

LUDWIG VON SYBEL.

MIT EINER FARBTAFEL UND 380 TEXTBILDERN.



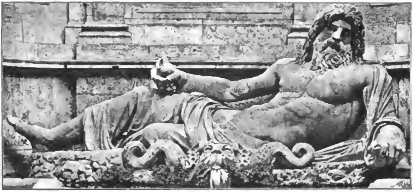
MARBURG.

N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

1888.

Phototypien von C. Angerer & Göschl, k. k. Hof-Photographische Kunstanstalt in Wien.
Druck von Adolf Holzhausen, k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.
Papier von der k. k. priv. Ebenfurther Papierfabrik in Wien.
Farbe von Gebr. Jänecke & Fr. Schneemann in Hannover.

[redacted]



Flussgott (Rhein oder Donau). Antiker Marmor auf dem Capitol, genannt Il Marforio.

Vorwort.

Die Geschichte der alten Kunst nach ihren Epochen ist noch nicht geschrieben worden. Winckelmann hat mit dem Scharfblick des Historikers das Wesen der Griechenkunst erkannt und den Grund zur Stilgeschichte gelegt; aber sein Buch wollte nicht eine Erzählung sein, sondern ein Lehrgebäude in systematischer Darstellung.

Unsere Weltgeschichte der Kunst will neben der üblichen ethnographischen und systematischen Darstellungsweise die echthistorische in ihr Recht setzen, welche den Stoff nach den Epochen ordnet, damit die Entwicklung rein vor das Auge trete.

Die Geschichte des Alterthums hat Max Duncker meisterhaft geschrieben, Eduard Meyer in erwünschter Fassung neu angegriffen. Aber es fällt schwer, die Erzählung der Weltgeschichte von der gewohnten specialgeschichtlichen Betrachtungsweise freizumachen. Und doch drängt die Beschaffenheit der Quellen wohl ebensosehr auf universalhistorische Behandlung hin.

Inzwischen hat Leopold von Ranke die Aufgabe der »welthistorischen Wissenschaft« formulirt, den Zusammenhang der Dinge zu erkennen, den Gang der grossen Begebenheiten nachzuweisen, welcher alle Völker verbindet, damit das Werk nicht mehr »eine blosse Sammlung von Völkergeschichten« sei, sondern eben Weltgeschichte.

Denselben Gedanken streng verwirklichend vereinigt unser Vortrag immer das zeitlich und geschichtlich Zusammengehörende, die gleich staunenswerthen Denkmäler der ägyptischen Baukunst zu Karnak und der frühgriechischen von Mykenä, er fasst die Blüthe Assyriens und Babyloniens mit dem jugendkräftigen Auftreten der Hellenen zusammen.

Ihren Hochgang vollendete die Griechenkunst in dem Zeitraum Alexanders und seiner Nachfolger: wiederum lernen wir sie aus der Vereinigung und Vergleichung der Denkmäler von Samothrake und Pergamon, von Pompeji und Rom kennen.

In solcher epochenweisen Zusammenfassung der gleichzeitigen Erscheinungen gestaltet sich die Weltgeschichte zu einem grossen Drama, in welchem ein zahlreiches Personal über die Bühne geht und dem Publicum ein buntes, doch immer geordnetes und übersichtliches Bild vorführt. Im ersten Zeitraum, als in der Exposition, treten die Völker einzeln auf, um bereits im zweiten das Zusammen- und Gegenspiel zu eröffnen. Danach wird die Handlung immer einheitlicher, bis sie den Leser endlich auf breitem Strome gemächlich dahinträgt.

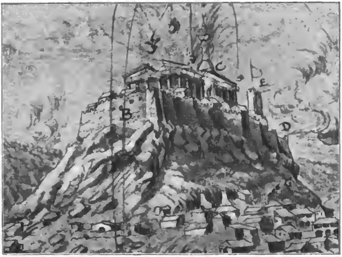
Die Aufgabe ist schwer, und der vorliegende Versuch, aus wiederholten frei gesprochenen und durchaus demonstrirenden Vorträgen erwachsen, soll weder ein den Stoff und gelehrten Apparat erschöpfend mittheilendes Handbuch sein, noch ein alle Probleme gründlich durchsprechendes Lehrbuch; sondern beabsichtigt ist ein Grundriss, wissenschaftlich in der Sache, nach Thunlichkeit und Vermögen in schriftstellerischer Form, ein Führer durch die Jahrhunderte und die Jahrtausende, vom zufälligen Gesichtspunkte des Verfassers mit der gebotenen Zurückhaltung aufgenommen ein Augenblicksbild der stets fliessenden, nie fertigen Wissenschaft. Weder Denkmälerbeschreibung noch Künstlergeschichte, sondern Kunstgeschichte ist bezweckt.

Die Verlagshandlung hat nichts gespart, das Buch würdig des Gegenstandes auszustatten; für die Güte der Illustrationen, des Druckes und Papieres bürgen die Namen der mit der Herstellung betrauten Anstalten. Ausser den unentbehrlichen Grundrissen und wenigen auf graphischer Reproduction beruhenden Clichés wurden alle Abbildungen nach den besten von den Originalen genommenen Photographien mechanisch hergestellt; weil durch kein Umzeichnen verfälscht, haben sie die Eigenschaft, auf welche bei kunstgeschichtlichen Werken Alles ankommt, sie sind stilgetreu. Unser Werk ist die erste Geschichte der alten Kunst, welche sich dieses Vorzuges rühmen darf. Abbildungen, wie der Blick durch die »grosse Säulenhalle von Karnak«, oder die vollendet schöne Wiedergabe des »Theseus« vom Parthenon, oder der »Kopf des praxitelischen Hermes im Profil« werden vielen unserer Leser neue und überraschende Anschauung von der alten Kunst vermitteln. Die bekannten Eigenheiten der Lichtbildaufnahme fallen gerade bei Antiken seltener ins Gewicht und werden durch die steten Fortschritte der photographischen Technik mehr und mehr verschwinden; auch ist das heutige Publicum mit der Photographie so vertraut, dass erheblicher Nachtheil von dieser Seite nicht zu befürchten steht.

Es bliebe noch übrig, für mancherlei freundliche Förderung unseren Dank zu sagen, insbesondere Herrn Archivrath Dr. Könnecke dahier, den Directoren der Sculpturensammlungen zu Berlin und Wien, Herren Dr. Conze und Dr. Benndorf, unserer Universitätsbibliothek und der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Marburg a. d. Lahn, am 26. September 1887.

Ludwig von Sybel.



Die Akropolis von Athen im Bombardement vom 26. September 1687.
Aus Ing. Milers Tuschzeichnung. Früher in Wilhelmshöhe, jetzt im k. Staatsarchiv zu Marburg

Inhalt.

ZWEITER THEIL. DIE ZEIT DER HELLENEN.

DRITTER THEIL. DIE ZEIT DER RÖMER.

REGISTER.

Illustrationen.

Berichtigungen.

Seite 2, Zeile 1: »Nordvölker diesseits der Alpen bleiben vorläufig besser ausser Betracht«. — Seite 23, Zeile 6 von unten tilge »auch hier«. — Seite 62 lies: »Fig. 49. Element des Alabasterfrieses«. — Seite 269, Zeile 21, tilge »lange«.



Ornament vom Forum des Trajan.
Nach Photographie.

Einleitung.

Die Weltgeschichte der Kunst bis Kaiser Justinian zu erzählen, ist die Aufgabe dieses Buches.

Der Plan ist neu und will erläutert sein nach der Umgrenzung des Gegenstandes, nach der Form der Darstellung, nach dem specifischen Interesse an der Sache.

Erstens wird die genauere Umschreibung des Gegenstandes verlangt. Die Kunst, die bildenden Künste im Alterthum, was die plastische Phantasie der alten Völker im Raum geschaffen hat, ein jedes Werk in seiner Farbe, das ist unser Gegenstand. Die untere Abgrenzung auf Justinian besagt, dass wir es nur mit dem Alterthum zu thun haben, unter Ausschluss des Mittelalters und der Neuzeit. Die Einbeziehung der frühbyzantinischen Zeit wird gerechtfertigt sein, wenn die zusammenhängende Fortentwicklung des Gewölbebaues vom Pantheon bis zur Sophienkirche sich aus den Thatsachen erweist. Als Weltgeschichte behandeln wir die Geschichte der alten Kunst; wenn die classische Antike der Griechen und Römer uns den Gipfel bezeichnet, so dürfen wir uns doch nicht auf sie beschränken, sondern müssen auch die altorientalische Kunst aufnehmen. Alle Kunstvölker, alle Stilarten, welche zu der grossen Einheit dessen gehören, was wir das »Alterthum« nennen, werden im Rahmen dieser Weltgeschichte Platz finden, ausser den Aegyptern und Mesopotamiern auch die Phönizier und Kleinasiaten, die Perser, ein jedes Volk nach der Bedeutung seiner Kunst; die

Nordvölker diesseits der Alpen können nur gestreift werden. Was nicht Theil hat an jenem Ganzen, wird ausgeschlossen sein, Süd- und Ostasien. China hat zwar mit Central- und Westasien gewiss in irgendwelchen culturgeschichtlichen Beziehungen gestanden; aber die Fäden sind zu dünn (überdies uns verborgen), als dass wir sie mit unserer Weltgeschichte verknüpfen könnten. Indien, das man zu Zeiten gern an die Spitze der Kunstgeschichte stellte, erscheint näher dem Ende der Entwicklungsreihe; es ist auch so eigene Wege gegangen, dass wir hier die Fäden nur anknüpfen, aber nicht eingehend verfolgen dürfen.

Zweitens wird nach der zweckentsprechenden Form der Darstellung gefragt. Geschichte will erzählt sein. Somit werden wir thunlichst die erzählende Form einhalten. Eine durchgeführte Periodologie nehmen wir als obersten Eintheilungsgrund. Die vorhandenen Bücher, die sich Kunstgeschichten nennen, erzählen nicht; sie stellen den Stoff systematisch dar. Winckelmann nannte sein grundlegendes Werk auf dem Titel: »Geschichte der Kunst des Alterthums«. Er durfte es; denn er zuerst hat die Kunst mit dem Auge des Historikers betrachtet. Doch sagt er selbst an der Spitze der Vorrede, nicht eine Erzählung, sondern ein »Lehrgebäude« wolle er geben, eine systematische Zergliederung des Wesens der alten Kunst. Die Meisten gruppiren den Stoff nach Völkern (ethnographisch) und behandeln in einer Kette von Einzelgeschichten ein jedes Volk für sich, Aegypter, Assyrer, Griechen, Römer, indem sie jedesmal die ganze Kunstgeschichte des einen Volkes durch alle Jahrhunderte und Jahrtausende seiner Entwicklung bis ans Ende durchlaufen, also bei jedem neuauftretenden Volke wieder vom ersten Anfang anheben. Bei dieser Isolirung der Einzelvölker kommen die weltgeschichtlichen Fragen nicht zur Verhandlung. Dieselben Bücher pflegen dann weiter die Kunst eines jeden Volkes nach Kunstfächern geordnet (eidographisch) vorzuführen, seine Architektur besonders, seine Plastik, seine Malerei. Bei solcher Systematik kommen die historischen Probleme, welche über den Kreis einzelner Kunstfächer hinausgreifen, wieder nicht zur Sprache. Wir also werden den Stoff periodologisch disponiren, von Jahrtausend zu Jahrtausend, von Jahrhundert zu Jahrhundert fortschreiten, innerhalb der Periode aber die Welt als Ganzes behandeln, die eidographische und ethnographische Scheidung nur zur Bildung von Unterabtheilungen einführen.

Vollständige Erschöpfung des Stoffes können wir nicht erstreben; dies fällt wieder der Systematik zu. Nur die geschichtlich wichtigen Thatsachen, die historisch charakteristischen Erscheinungen haben wir zu verzeichnen. Wir werden immer nur fragen, was Epoche macht. Die weltgeschichtlichen Charaktere und Phänomene suchen wir, welche als die Höhepunkte der Geschichte heraustreten, als die Accente in ihrem Rhythmus. Nur die Epoche lebt im Gedächtniss.

In drei Theile zerlegen wir die Weltgeschichte der Kunst im Alterthum. Der erste Theil umfasst die Zeit des Orients, die Vorherrschaft des orientalischen Stils; der zweite Theil, nach Umfang und Inhalt bedeutender, betrachtet die Zeit der Hellenen, die Ausreifung und Blüthe ihres Stils, den Antritt und die Ausbreitung seiner Herrschaft; der dritte, wieder knappere Theil behandelt die Zeit der Römer, da die classische Kunst unter dem Schirm des römischen Weltreiches, endlich im Dienste der Weltreligion noch einmal glänzende Früchte hervorbringt.

Die Zeitrechnung ist die Grundlage der historischen Erzählung, darüber bedarf es keines Wortes; wohl aber über die Lücken in der chronologischen Ueberlieferung und die Aus-

kunftsmittel, welche uns zu Gebote stehen. Die Alten haben wohl chronologische Systeme gehabt; aber weder genügen sie unseren Ansprüchen einzeln, noch lassen sie sich zu einem universalhistorischen System ohne Fehler verknüpfen. Für die wenigsten kunstgeschichtlichen Ereignisse haben wir directe Ueberlieferung ihres Ursprungsjahres, eine bestimmte Jahrzahl, wie für die Weihung der Parthenos des Phidias das Jahr 438 v. Chr. An Stelle solcher absoluter Chronologie muss uns die relative genügen, welche nur das zeitliche Verhältniss eines Ereignisses zu anderen angibt unter Verzicht auf ziffermässigen Ansatz. Und zwar bestimmen wir die relative Zeit eines Ereignisses erstens nach der Folge oder Schichtung der Erscheinungen innerhalb einer und derselben Reihe (z. B. die Succession der Könige von Aegypten oder der von Assyrien, die Schichtung übereinandergesetzter Culturablagerungen); zweitens nach dem Zusammentreffen von Einzelerscheinungen verschiedener Reihen (z. B. die Collisionen zwischen ägyptischen und assyrischen Königen, das Vorkommen altgriechischer Thongefässe bestimmten Stils in etruskischen Gräbern nicht bestimmter Zeit). Die relative Chronologie allein ermöglicht den Anfbau der alten Kunstgeschichte. Die Contactpunkte aber sind die Ecksteine, gleichsam die trigonometrischen Fixpunkte der Periodologie.

Die dritte Frage, auf welche unsere Einleitung antworten soll, betrifft das specifische Interesse der Sache, das ist der Kunstgeschichte. Das wissenschaftliche und so auch das historische Interesse geht auf das Eigenartige. Nicht das von Haus aus allgemein Uebliche ist interessant, sondern das einzeln Charakteristische. Weltgeschichtlich interessant aber ist die Eigenart, welche sich Allgemeingiltigkeit erringt. Es gibt aber Grade der Allgemeingiltigkeit. Absolute Gesetzeskraft gewinnt wohl kaum eine irdische Vollkommenheit, aber wohl eine mehr oder minder anerkannte. Eine mindere etwa gewann der altorientalische Stil, eine bisher wenigstens noch nicht überflügelte die griechische Plastik. Wir verstehen die Kunstgeschichte als Stilgeschichte; hierin liegt ihr Interesse. Die Eigenart des Künstlers nennt man seinen Stil. Stil ist Art, zunächst Schreibart (denn *stilus* ist der Schreibstift, Feder sagen wir im figürlichen Gebrauche), überhaupt Eigenart des Ausdruckes, in der Kunst die Eigenart des künstlerischen Ausdruckes. Wie wir die Schreibart, den Stil etwa des Herodot und des Thukydides unterscheiden, so auch die künstlerische Ausdrucksweise, den Stil des Phidias und des Praxiteles, den ägyptischen und den griechischen Stil. Wie man den Verfasser einer anonymen Schrift aus der Schreibart erkennt, so bestimmen wir die Kunstdenkmäler nach ihrem Stil auf ihre Urheber. Der Künstler hat seinen Stil und das Volk hat seinen Stil. Aber auch die Zeiten haben ihre Stile, Werthe der Weltgeschichte, zu denen die Völker und ihre Künstler beigetragen haben nach ihrer Art.

Doch die blosse Unterscheidung der Stile nach ihren Merkmalen genügt uns nicht. Nicht in ihrer Vereinzelung und herausgerissen aus dem geschichtlichen Zusammenhange, sondern aufgereiht an dem Faden der historischen Folge und verknüpft nach den Gesetzen der Ursächlichkeit und Wechselwirkung offenbaren sie die Gründe ihres Seins. Denn dies ist die Aufgabe der Geschichte, zu erkennen und zu erzählen, wie Persönlichkeiten wurden und wie sie wirkten. Auf die wirkende Persönlichkeit ist in der Geschichtschreibung Alles zurückzuführen. Alles freilich hat seine zwingenden Ursachen gehabt, und der Geschichtsforscher hat ihnen nachzuspüren. Aber das Werk, welches gemacht ist, hat doch immer seinen persönlichen Urheber, als dessen That es erscheint. Diese Doppelnatur des menschlichen Wesens, dem Philosophen ein Problem, ist dem Geschichtschreiber lediglich eine Thatsache. Nachdem er die

Ursachen erforscht, gibt er allemal dem persönlichen Schöpfer, der That die Ehre. Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Name des Künstlers überliefert oder verschollen ist. Und neben dem Künstler ehren wir den persönlichen Gedanken und Willen der Auftraggeber, der Könige und Staatslenker, der Tempel, der Privaten.

Die Weltgeschichte der Kunst ist die Geschichte der Weltherrschaft in der Kunst, wie sie erworben wird. Die Weltgeschichte verfolgt den Fortgang in der aufsteigenden Linie. Verbleichende Sterne lässt sie fallen, denn schon tritt eine neue Grösse ein und schafft eine neue Epoche, welche das Interesse fesselt. Auch der Zurückgang und Fall eines Menschenreiches erweckt menschlichen Antheil; aber seine Befriedigung findet dieser nicht in der weltgeschichtlichen Betrachtung, sondern in der Einzelgeschichte, in deren Rahmen die Tragödie einer Volksgrösse sich ausleben darf. Im Haushalte der Menschheit figurirt Verlust und Gewinn. Aber zuletzt zählt nur die Differenz. Wir glauben, dass die grossen Epochen mit Ueberbilanzen schliessen, und diese summirt die Weltgeschichte.

Die Quellen unseres kunstgeschichtlichen Wissens und die kunstgeschichtliche Litteratur bedürfen einiger Worte.

Unsere ersten Quellen sind litterarische; was von der schon im Alterthum blühenden Kunstlitteratur zu uns gerettet ist, wie in Pausanias' Beschreibung Griechenlands und in Plinius' grosser Encyklopädie; daneben, was die übrige alte Litteratur bietet, vorzüglich die historische (Herodot), die geographische (Strabo), die antiquarische, die litteräre. Dazu die besonders wichtige Classe der Inschriften, wie sie an Bildwerken, Gebäuden und Geräthen gefunden, in den grossen Inschriftwerken gesammelt, auch speciell für die Zwecke der kunstgeschichtlichen Forschung bearbeitet sind. Die litterarische Ueberlieferung und die philologische Methode geben immer die solide Grundlage des historischen Studiums; für die Kunstgeschichte gibt erstere gleichsam den Rahmen und das Schema. Doch unsere Hauptquellen, welche erst die leibhafte Anschauung gewähren, den Rahmen zu füllen, das Skelet mit Fleisch und Leben zu umkleiden, sind die Monumente, die erhaltenen Kunstwerke selbst, wie sie in den Ländern der alten Cultur theils als Ruinen zu Tage stehen, theils durch unermüdliche Entdecker täglich neu aus der Erde gegraben werden, wie sie unsere immer wachsenden Museen füllen, wie sie in Kupferwerken und Photographien zur Kenntniss Aller gebracht werden.

Die Aufgabe der Forschung nun ist, einerseits die litterarisch überlieferten Kunstwerke in vorhandenen Denkmälern nachzuweisen, andererseits die in Ruinen und Museen vorliegenden Monumente in den Rahmen der litterarisch überlieferten Kunstgeschichte einzureihen, auf bestimmte und benannte Urheber zurückzuführen, ihren Stil zu bestimmen nach Zeitraum und Heimat, nach Volk und Künstler, auf diese Weise dahin zu streben, dass endlich litterarische und monumentale Ueberlieferung sich decken, dass die litterarische in der monumentalen ihre Belege findet, die monumentale in der litterarischen Erklärung und Namen. Bei der Lückenhaftigkeit sowohl der litterarischen wie der monumentalen Ueberlieferung ist keine Hoffnung, die Aufgabe je rein zu lösen. Die Beschaffenheit speciell der litterarischen Tradition hat neuerdings sogar den Rath eingegeben, sie ganz bei Seite zu lassen und die Geschichte der griechischen Plastik lediglich aus den Monumenten aufzubauen. Das gäbe eine erwünschte und höchst förderliche Vorarbeit, wäre aber noch nicht echte Geschichtschreibung.

Auch abgesehen von solchen Schwierigkeiten bleibt ein Rest. Und der Ueberschuss liegt auf Seiten der Monumente. Denn Monumente sind aus allen Zeiten vorhanden, Schrift

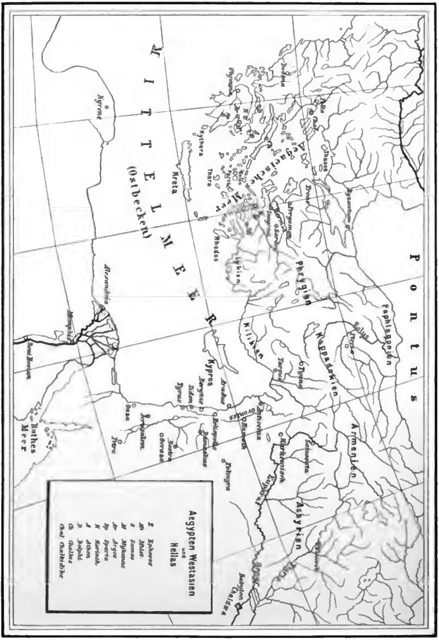
aber ist nur in beschränkterem Umfange gebraucht worden. Aus den früheren Culturstufen gibt es viele schriftlose Monumente. Ein grosser Theil der von uns zu besprechenden Denkmäler entbehrt durchaus jeden litterarischen Begleitschein. Zwar die Monumente der Pharaonen und der chaldäischen Könige sind durch Inschriften beglaubigt und erklärt; aber den ältesten Denkmälern der classischen Länder, die doch Jahrhunderte und Jahrtausende jünger sind als die ägyptischen Pyramiden, fehlt jede begleitende Schrift, und es ist auch in keiner auch nur annähernd gleichzeitigen Litteratur über sie berichtet. Darum stehen solche ausserhalb des Lichtes der Geschichte, sind nicht eigentlich historischer Stoff, wissen wir doch nicht authentisch, welches die Völker waren, die sie schufen; daher man sie nicht ganz mit Unrecht prähistorische Monumente genannt hat. Aber sie sind doch so innig verknüpft mit den übrigen Denkmälern der alten Kunstgeschichte, dass wir sie nicht ebenso auslassen dürfen wie jene Reste der vorweltlichen Menschheit, deren Bearbeitung der naturwissenschaftlichen Anthropologie gehört.

Die Litteratur.[1]) Der Schöpfer der Kunstgeschichte ist Winckelmann. Ihm blieb es vorbehalten, eine exacte Analyse der antiken Kunstgestalten zu liefern und die Stile zu definiren. Auf dieser Grundlage bauen wir weiter. Seit Winckelmann's Tagen ist der Vorrath an Denkmälern unendlich bereichert worden durch glückliche Funde und planmässige Ausgrabungen. Die geschichtliche Erkenntniss ist durch methodische Forschung in allen Theilen vermehrt und vertieft, auch berichtigt worden. Otfried Müller gibt in seinem Handbuche der Archäologie in knappster Form eine Uebersicht des kunstgeschichtlichen Wissens zu seiner Zeit. In neuester Zeit ist in Frankreich eine gross angelegte und reich illustrirte Geschichte der Kunst im Alterthum im Erscheinen begriffen, von dem Archäologen Perrot und dem Architekten Chipiez, das bedeutendste Erzeugniss jener ethnographischen und eidographischen Weise der Kunstgeschichtschreibung. Hinzuweisen ist noch auf die Gruppe der Specialgeschichten der einzelnen Kunstzweige, der Baukunst, der Bildnerei, der Malerei u. s. w. Die Litteratur der »Allgemeinen Kunstgeschichte« ist hier nicht aufzuführen; der Werth von Schnaase's, Lübke's und verwandten Werken liegt auf einem anderen Felde.

Die grosse Frage, welche in der neueren Litteratur zur Kunstgeschichte des Alterthums die Geister in den Kampf führt, ist die freilich eminent geschichtliche Frage nach dem Ursprung der classischen Kunst und dem weltgeschichtlichen Zusammenhang.[2]) Seele und Schwerpunkt liegt in der Kunst der Griechen. Es fragt sich nun, ob diese aus eigenem Keim erwuchs oder nur ein Spross der älteren, orientalischen Cultur ist. Die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst vertrat C. O. Müller; in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums verwies er die orientalischen Völker in den Anhang. Die andere Lehre von der Abhängigkeit der griechischen Kunst hat länger und in weiteren Kreisen Beifall gehabt. Die universalen Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts entwarfen einen internationalen Stammbaum der Kunstüberlieferung

[1]) Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, 1764; Carl Otfried Müller, Geschichte der Kunst im Alterthum (in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst³ 1848); Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité.

[2]) Friedrich Thiersch, Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 1816; vgl. noch Alois Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, 1833; Eduard Gerhard, Ueber die Kunst der Phönizier (Abh. II); Julius Braun, Geschichte der Kunst in ihrem Entwicklungsgange durch alle Völker der alten Welt hindurch, auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen, 1856; Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.


MITTELMEER
(Ostbecken)
Aegaeisches Meer
Pontus
Rothes Meer
Kreta
Rhodos
Kypros
Kythera
Thera
Thasos
Kyrene
Alexandria
Memphis
Phrygien
Lykien
Kilikien
Kappadokien
Paphlagonien
Armenien
Assyrien
Halys
Euphrat
Tarsus
Palmyra
Jerusalem
Babylon
Chaldaea
Aegypten Westasien und Hellas

von Volk zu Volk, in welchem die Aegypter die erste Stelle einnahmen; nach dem damaligen Stande der Denkmälerkunde liess man die Kunst weiter etwa zu den Etruskern, Griechen und Römern wandern, wie ein Erbe von Geschlecht zu Geschlecht, von Hand zu Hand geht. Noch in unserem Jahrhundert hat man die griechische Kunst von der ägyptischen abgeleitet. Hirt setzte Psammetichs Eröffnung ägyptischer Häfen für die griechischen Grosshändler, Thiersch des Kekrops mythische Einwanderung aus Aegypten nach Argos als Ausgangspunkt. Inzwischen hatten die neuentdeckten Ruinen Babyloniens und Assyriens mächtiges Interesse geweckt, und hinfort ward am Euphrat und Tigris eine andere Wurzel der griechischen Kunst gefunden. Als Vermittler aber zwischen Orient und Hellas dachte man sich die Phönizier; auf sie hatte bereits Winckelmann hingewiesen. Sie hätten begründeteren Anspruch auf den Ruhm, den Griechen die Kunst gebracht zu haben, als die Aegypter; hätten doch von ihnen die Griechen die Schrift erhalten. Neben sie traten, durch Gerhard befürwortet, die Kleinasiaten; Kleinasien bildet die geographische Brücke von den Euphratländern zum ägäischen Meer. Wie hatte sich doch in achtzig Jahren das Geschichtsbild verändert und bereichert. Es konnte nun nicht fehlen, dass man sich von aller Einseitigkeit und Ausschliesslichkeit frei machte. Als Grundlage des neuen, umfassenden Geschichtsbildes empfahl Julius Braun die geographischen Beziehungen, ein fruchtbarer Gedanke, wenn er richtig gehandhabt würde. Er zeichnete einen Entwicklungsgang der Kunst, beginnend in Aegypten, weitergeführt durch Vorderasien (Mesopotamien, Syrien und Kleinasien), auslaufend nach Griechenland. Endlich des genialen Architekten Gottfried Semper grosses Werk »Der Stil« hat die archäologische und kunstgeschichtliche Forschung der neuesten Zeit ausserordentlich befruchtet (seine Schwächen sind für den historisch geschulten Archäologen ungefährlich). Die umfassende Stilvergleichung dieses geistvollen Buches greift noch weit über den Rahmen der orientalisch-griechischen Kunst hinaus. Für die Ursprünge letzterer setzt er Mesopotamien und Aegypten als Quellgebiete, Kleinasien und Phönizien als Mittelglieder gleicherweise in Rechnung. »Hellenische Kunst konnte nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände der Gesellschaft hervorwachsen.« Die Berechtigung der universalhistorischen Behandlung zugestanden, handelt es sich noch darum, Umfang und Art des von den Griechen aus dem Orient Uebernommenen genauer festzustellen und den Antheil der verschiedenen Mittelglieder zu sondern.

Andererseits ist die bevorzugte Stellung der griechischen Kunst gleich unbestritten; so Grosses Aegypten und Mesopotamien geschaffen haben und so viel die griechische Kunst auch der orientalischen verdankt, so haben doch erst die Griechen die plastische Schönheit gefunden. Und so behält die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst ihre Wahrheit; denn ohne Originalität gibt es keine grosse und ins Grosse wirkende Persönlichkeit. Mit steigender Bewunderung sehen wir aus bescheidenen Anfängen die griechische Kunst mit der Sicherheit ethischer Nothwendigkeit von Stufe zu Stufe sich erheben. Mit dem Hervortreten von Künstlerpersönlichkeiten, mit dem Uebergang zum Steintempel und zur Marmorbildnerei beginnt ihre Ruhmesbahn, darin sie ihr Eigenes entfaltet. Besonders gern verweilen wir in Betrachtung der Vorblüthe, aus welcher die Epoche des Phidias als reife Frucht sich auslöst. Danach, im korinthischen Kapitell und in den Praxitelischen Köpfen, findet die Sculptur ihre höchste Befriedigung. Endlich, in der Zeit der Nachfolger Alexander des Grossen, schliesst die griechische Kunst, die Kunst der Griechenzeit, ihren Kreis, zugleich die Grundlage für das Nachkommende legend.

Ihre veredelnde Wirkung auf die Barbarenländer, ihre Rückwirkung auf den Orient selbst, Beides schon früh zu spüren, ist anerkannt. Doch auch auf diesem Gebiete sind Streitfragen lebhaft verhandelt worden. Ist die römische Kunst ein Selbstständiges oder nur eine Abwandelung der griechischen? Ist die Formenwelt der altchristlichen Kunst, insbesondere der Typus der Basilika, eine urwüchsige Hervorbringung der neuen Religion und ihrer Gemeinde oder ein Herübergenommenes? Hat der byzantinische Kuppelbau seine Wurzeln im Morgen- oder Abendland?

Die Erzählung der Geschichte wird die Antwort auf solche Fragen sein.



Medusenhaupt. Erfindung der Diadochenzeit, Ausführung römisch.
Aus dem Hause Rondanini, in der Glyptothek zu München.
Nach Photographie von G. Böttger.

Erster Theil. Die Zeit des Orients.

Erste Periode. Die Grundlagen.



Den Hintergrund der Weltgeschichte bilden Primitivculturen, nicht an einen bestimmten Zeitraum gebunden, sondern Culturstufen, welche die verschiedenen Völker zu sehr verschiedenen Zeiten durchlaufen haben.

Stufe des Holzbaues.

Aus der Nacht des Uralterthums löst sich hie und da ein Dämmerschein, in dessen unsicherem Lichte wir ein und anderes Volk der Erde mit geringen Hilfsmitteln ein dürftiges Dasein versuchen sehen. Nur langsam gelingt es dem Menschen, seine Werkzeuge zu verbessern, und die erheblichen Erfindungen im Gebiete der Mechanik rechnen als Epochen der Culturgeschichte. Von grundlegender Bedeutung für die Werkzeugbildung ist die Wahl des Stoffes. Es war ein glücklicher Griff, welcher zu dem theils zu weichen, theils zu spröden Holz, Horn und Bein neben anderen harten Steinarten den kräftigen und zugleich scharfen Feuerstein *(Silex)* finden liess. Nach dem Vorherrschen von Steinzeug bestimmt man (auch nicht als chronologisch umschriebene Periode, sondern als Culturphase) die Steinzeit. Innerhalb ihrer hat man wieder allerlei Abstufungen, je nach dem Ausbildungsgrad der Werkzeuge. Sie sind theils rohe Fund- oder Sprengstücke, theils mehr oder weniger sauber zugerichtet durch künstliche Absplitterung. Die Steinzeit lässt sich überall nachweisen. Für Aegypten ist sie erwiesen durch den ritualen Fortgebrauch von Steinmessern in geschichtlicher Zeit. In den Euphratländern und in Kleinasien, in Griechenland und in Italien findet sich Steinzeug so reichlich wie nördlich der Alpen.

Die Entdeckung des Metalles und seiner überlegenen Eigenschaften bringt eine Umwälzung hervor. Gold und Kupfer werden zuerst in Dienst genommen, in lauteren Findlingen, bis man lernte, das Metall aus dem Gestein zu schmelzen. Das allzu weiche und allzu kostbare Gold versagt sich dem Dienst als Werkzeug, nicht aber das Kupfer. Es ward theils rein verarbeitet, theils mit Zinn legirt zu Bronze. Die Bronzezeit gilt als die zweite Hauptstufe in

der Culturgeschichte. Besonders im früheren Alterthum haben die Völker wesentlich im Stande der Bronzecultur gelebt. Wie früh das Eisen in Gebrauch genommen wurde, ist eine culturhistorische Frage.

Von den Werkzeugen gehen wir weiter zu den Werken — nicht Cultur-, sondern Kunstgeschichte ist unsere Aufgabe. Zunächst handelt es sich um Sachen des praktischen Gebrauches im täglichen Leben, wie sie das Handwerk hervorbringt; ihr Kunstwerth steigt mit dem Aufwand an künstlerischer Gestaltungskraft. Die Kunstgeschichte beginnt mit **Kunsthandwerk**, und das stilgeschichtliche Interesse haftet zuerst am Ornament. Früh unterscheiden wir eine Mehrzahl von Techniken. Das grosse Gebiet der Textrin umfasst Nähen, Sticken und Application; Flechten der Matten und Weben der Tücher; Färben der Fäden und Ordnen der Farben zu Mustern. Zur Erleichterung der Handarbeit erfand man den Webstuhl, welcher zuerst mehr nur ein Rahmen (etwa dem Stickrahmen zu vergleichen) als eine Maschine war. Doch wirkt der helfende Rahmen insofern beengend und zugleich wegweisend, als der parallele Lauf der Zettelfäden Musterung in Streifen und Bahnen an die Hand gab, wo nicht die rechtwinkelige Kreuzung des Einschlags das Schachbrettmuster hervorbrachte. Auch Holz- und Beinschnitzerei gehört zu den erstbetretenen Gebieten. Die Herstellung hölzerner Geräthe führte unmittelbar auch zum Ornamentschnitt und weiter zu einer zunächst primitiven Bildhauerei. Steif, hart und kantig ist der Charakter solcher Werke; Farbauftrag wird nicht verschmäht. Im Zierschnitt auf Bein ersteht durch Zirkelschlag ein eigenes Ornament, der kleine Kreis um seinen Mittelpunkt. Die Keramik schafft nicht blos Gefässe und anderes Geräth, sondern vielleicht noch früher kleine plastische Gestalten aus Erde und Thon; gebrannt dauern sie ewig. Von Haus aus erscheint diese Urplastik in rundlichen Formen und verlangt verschönernden Ueberzug. Den anfangs aus der Hand geformten Gefässen gab die Töpferscheibe (die erste Maschine) gleichmässigere und edlere Gestalt. Das Metall, massiv gegossen, zu Blech getrieben oder zu Draht gehämmert, erzeugt die plastischen Ornamentformen, im Blech den Buckel, im Draht die Spirale. Es wird auch geschnitzt und geritzt (ciselirt, gravirt). Es dient ausser als Werkzeug und Waffe zum Schmuck des Menschen, der Kleidung, des Geräthes, vorzugsweise der Gefässe (Trinkschale und Krug), weiter der Gestelle (Dreifuss). Hier setzt die Metallarbeit mit Application und Ueberkleidung eines geringeren Stoffes (Holz, Leder) durch den werthvolleren ein und endet mit unmittelbarer Herstellung des Geräthes aus Metall.

Das **Bauen** kunstgeschaffener Wohnungen beginnt mit Zelt und Hütte, ersteres ein Stangengerüst, mit Fellen oder Geweben überdeckt und ausgekleidet, letztere aus Reisern, Stangen, Rohr aufgebaut, wohl mit Lehm verkleidet, auch halb in die Erde gegraben. Grössere Hausstände stellen nach Bedarf Zelt neben Zelt (parataktische Bauart). Das **Holzhaus**, aus Rundhölzern oder aus kantigen Balken, ist entweder Blockbau oder Fachbau. Gegen die Erdfeuchte wird ein Steinsockel erfordert. Ständer und Querriegel bilden ein schmalgehaltenes Gefach; Systeme solcher Fächer bedürfen keiner Diagonalhölzer. Das Dach ist nach Erforderniss des Klimas entweder ein schrägabfallendes Sparrendach (Walmdach), oder ein flaches Söllerdach mit mächtigem Estrich auf den meist runden Deckstangen oder Deckbalken (vergleiche das modern orientalische Haus Fig. 1). Im Grundriss beginnt das Haus einräumig; vor der Rückwand ist die Schlafstätte, welche mit zunehmender Cultur durch Scheidewände von dem vorderen Hauptraum abgesondert wird (hypotaktische Bauart). In der Mitte des letzteren steht der Kochherd; der Rauch findet seinen Abzug durch die Thür und die Luken unter dem vorspringenden Dach-

rand. Der Häuptling versammelt die Gemeinde oder die Aeltesten in seinem Saale; der grössere Raum verlangt Stützung der Decke und eigene Licht- und Luftzufuhr für den mittleren Raum innerhalb der Säulen. Durch Ueberhöhung des Mittelraumes wird eine zweite Reihe Luken nun unter dem Rand des höher gelegten mittleren Daches geschaffen (basilikale Anlage); der Saal ist zur Halle geworden. Eine seitlich geschlossene zweisäulige Vorhalle schiebt sich heraus. Im umfriedeten Vorhofe erhebt sich der Bratherd und Brandaltar.



Fig. 1. Modernes Haus zu Damaskus.
Nach Photographie von A. Bonfils.

Den Anfang nimmt die Geschichte, auch der Kunst, im Orient.[1]) Sie hat zwei Wurzeln, die eine in Asien, die andere in Afrika. Unabhängig von einander sind die zwei Hauptstämme herangewachsen, der ägyptische und der vorderasiatische; aber frühzeitig haben sie ihre Zweige verflochten; in innige Wechselwirkung getreten, haben sie ein in Hauptsachen einheitlich Neues erzeugt, den orientalischen Stil. Wir betrachten sie zuerst von Seiten ihrer Eigenart.

Aegypten.[2]) Die Aegypter sind Afrikaner und hatten ursprünglich keine höhere Cultur als die ist, welche wir bei den sogenannten Wilden Afrikas kennen. In Urzeiten war das Land von Walddickichten bedeckt, welche erst allmälig infolge der aufblühenden Cultur der Ausrodung verfielen. Das Flussgebiet des Nil war, vorzüglich im Delta, in Sümpfe aufgelöst; deren Röhricht füllte allerlei Gethier, auf welches die Aegypter in leichten Schilfnachen Jagd machten. Auch die Tracht war

[1]) Maspero-Pietschmann, Geschichte der morgenländischen Völker im Alterthum; Ferdinand Justi, Geschichte der orientalischen Völker im Alterthum.

[2]) Erman, Aegypten, 1885; vergl. noch Maspero, Archéologie égyptienne; Lepsius, Denkmäler; Prisse d'Avennes, Histoire de l'art égyptien, 1879; Wilkinson, Manners and costums; die Werke von Brugsch, Ebers, Dümichen u. A.

im Stil der Wilden. Das Volk begnügte sich mit einem Gürtel um die Lenden, der König trug unter dem Gürtel eine Matte als Schurz, und zum Zeichen seiner Würde hing ihm ein Löwenschwanz vom Kreuz herab (auch in späteren Zeiten hat er ihn nicht abgelegt); die Edlen schlugen ein Pantherfell um die Schultern. Feuersteingeräth war noch nicht ganz ausser Gebrauch gekommen. Schrift kannten sie noch nicht.

In den Denkmälern erscheint der Aegypter (siehe die farbige Tafel) mit glattrasirtem Kopfe; das volle Haar, welches den Schädel oft verhüllt und bis auf die Schultern herabfällt, unten wagrecht abgeschnitten, ist eine Perrücke. Statt derselben sehen wir ebenso oft ein weissleinenes Kopftuch so umgeschlungen, dass die Zipfel über die Schultern auf die Brust fallen. Auch der Kinnbart, wo er getragen wird, ist künstlich und angebunden. Als einziges Bekleidungsstück, auch des Königs, dient der Schurz aus weisser Leinwand. Die weisse Leinwand ist die charakteristische Tracht des Aegypters. Sie blieb ungefärbt und ungemustert, erfuhr aber

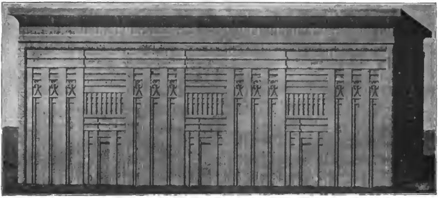


Fig. 2. Sarkophag des Menkare, Restitution saïtischer Zeit.
Nach Prisse d'Avennes.

gern eine dem Leintuch zusagende Behandlung, das Plissiren. Ausnahmen von der allgemeinen Regel der ungefärbten und ungemusterten Linnentracht kommen nur vereinzelt vor und lassen sich aus Anpassung an fremde Tracht und fremden Geschmack erklären. Die farbigen Textilmuster (der Matten) reduciren sich auf Schachbrett, Rauten und Zickzack. Insbesondere tritt das Schachbrett als das Grundschema hervor, aus welchem sich alles Weitere entwickelt.

Wie früh die Ausrodung des Waldes stattgefunden hat, wissen wir nicht. In den geschichtlichen Zeiten ist das Land arm an Bauholz, nur Palme, Akazie und Sykomore liefern ein geringes Material. Holzbauten selbst sind nicht erhalten, aber wohl finden sich in der architektonischen Decoration der später zu betrachtenden Monumentalwerke Formen, welche aus dem Holzbau übertragen sind, also auf dessen Gestaltung zurückschliessen lassen (Fig. 2). Ohne sichtbaren Unterbau oder Schwelle erheben sich die Ständer, nur im oberen Theile durch Riegel verbunden. Das Untertheil des Faches erhält feste Füllung; die mittlere Hauptöffnung

schliessen eingespannte Matten, deren Stangen durch farbige Bänder mit den Fensterrahmen verschnürt sind; in das obere Licht wird ein Ornament in Form eines Lotosbouquets eingesetzt. Die Decke bilden mächtige Rundhölzer; das flache Dach umschliesst eine Brustwehr aus dichtgestellten Rohrabschnitten mit aufliegenden Balken. Den ganzen Bau belebt kräftige Polychromie in trockener Zusammenstellung vorzugsweise gelber, rother und blauer Farbe. Der Grundriss des ägyptischen Hauses, hinreichend bekannt durch Modelle, Wandgemälde und Planzeichnungen nebst Inschriften (Alles aus der Zeit der Blüthe) zeigt den Vorhof, die Vorhalle, die Haupthalle mit Ueberhöhung des Mittelschiffes, die Kammern.[1])

Einige Aufmerksamkeit erheischt der Baldachin, nach Umständen als Kapelle (Naïsk, Aedicula) zur Aufnahme des Götterbildes dienend. In einfacherer Gestalt (Fig. 3) ist er ein Gerüst aus glatten Schaften mit eingespannten Tüchern, verwandt den Mattenverschlüssen der Holzhausfenster und ihren Bandverschnürungen; die Schafte, ursprünglich wohl materiell mit farbigen Bändern umwickelt, erscheinen in den Denkmälern nur mit Farbbändern umzogen (vergl. Fig. 2). Reicher ist die architektonische Ausbildung (Fig. 4). Einige Stufen führen zu der Plattform, auf welcher der von vier schlanken Säulchen getragene Baldachin steht; die Decke wölbt sich vom Frontarchitrav halbrund hinauf und fällt in sanfterer Schräge nach hinten, zeichnet also etwa das Profil einer Woge.

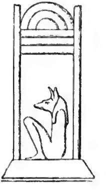


Fig. 3. Aedicula aus Stabwerk.



Fig. 4. Aedicula mit Säulen.

Nach Perrot und Chipiez.

In Darstellungen solcher Baldachine haben wir die erste Anschauung ägyptischer Säulen. Wie im Holzbau selbstverständlich haben sie einen Sockel in Gestalt einer kreisförmigen, oben abgewölbten Platte (Plinthe). Den Schaft umziehen Farbbänder. Er wird auch zum viertheiligen Schaftbündel. Das Kopfende tritt als künstlerisch ausgebildetes Kapitell in überhöhter Form auf. Die tektonische Grundform ist wie auf der Drehbank profilirt, durch farbige Zeichnung detaillirt; naturgemäss hält sich die poetische Ausgestaltung an die nächstliegende Analogie der Pflanze. Die Grundform ist der Knauf; besitzt er die stärkste Anschwellung in seinem unteren Theile, so entstehen zwei knospenförmige Kapitellarten, eines mit rundem Bauchprofil, Fig. 5, das andere mit scharfkantig gebrochenem Profil und glockenförmigem Obertheil, Fig. 4. Wird die stärkste Anschwellung in den oberen Theil verlegt (wieder mit gebrochenem Profil), so entsteht die Kelchform. Uebrigens darf man dieser tektonischen

[1]) Erman, Aegypten I, 239; abweichend Maspero, Archéologie.

Poesie keine pedantischen Fesseln anlegen; die angedeuteten Pflanzenformen sind immer nur Metaphern, und jedes Gleichniss hinkt. Bald glaubt man nur den Kelch oder die Knospe Einer Blume zu sehen, bald einen Blumenstrauss oder ein Papyrusdickicht. Ein Motiv umgebundener Bänder tritt am Säulenhals auf; die freien Bandenden hängen am Schaft herab (Fig. 5); das festliche Umbinden der Tragpfeiler mit Blumen mag die Phantasie der Bildner mitbefruchtet haben.



Fig. 5. Knospenkapitell Tuthmosis' III.
Nach Photographie von A. Bonfils.

Die andere Heimat der Kunst war Westasien,[1]) insbesondere das Stromgebiet des Euphrat. Im Stromland wie in Syrien herrscht das semitische Element vor. Im Unterland des Euphrat aber, in Chaldäa, von wo die westasiatische Hochcultur ihren Ausgang nahm, will die Forschung eine Unterschicht vorsemitischer Bevölkerung erkennen, die Sumerier, welche, aus den Gebirgsländern Centralasiens eingewandert, unter Anderem das werthvolle Besitzthum der Schrift bereits mitgebracht hätten; überhaupt seien sie als die Väter der chaldäischen Cultur zu betrachten. Die zugewanderten Semiten hätten nur nöthig gehabt, die fertig vorliegende sumerisch-chaldäische Cultur sich anzueignen und fortzubilden. Woher die Semiten nach dem euphratischen Niederland kamen, ist noch nicht ausgemacht; von dort aber haben sie sich ausgebreitet, wie südlich in das von den Sumeriern besetzte Unterland, so Jahrhunderte später nördlich in das mesopotamische Oberland, wo sie im Tigrisgebiet unter dem Namen der Assyrer sich niederliessen, so auch früh westlich nach Syrien, dessen Küste sie als Phönizier besiedelten.

Auf der Wanderung treffen wir die Sumerier zuerst, auf der Wanderung auch die Semiten. Das Wanderleben ist für die Asiaten charakteristisch. Es handelt sich da nicht blos um einmalige Völkerverpflanzungen, sondern um die bleibende Gewohnheit des Nomadisirens; es bildet den Untergrund der asiatischen Cultur, welcher, oft für lange Zeit verdeckt, immer wieder an die Oberfläche getreten ist. Mögen sie Städte und Reiche gegründet haben, mögen die Städte lange geblüht haben, sie sind gestürzt; aber das Zeltleben, für welches auch neben den Städten immer Raum war, hat wieder obgesiegt. Und wenn die Semiten Schiffe bestiegen und von Insel zu Insel, von Land zu Land sich locken liessen, so übertrugen sie das alte Leben auf das neue Element, das Zelt wurde zum Segel, sie wurden Nomaden zur See.

Ohne festen Wohnsitz wandern die Nomaden von Weide zu Weide; nur so lange weilen sie an einer Station, bis das Gelände abgeweidet ist, bis der stärkere Nachbar sie verdrängt

[1]) G. Rawlinson, The five great monarchies; Hommel, Geschichte Babyloniens und Assyriens.

oder das Anwachsen des Stammes und der Heerden eine Trennung und einen Ortswechsel nöthig macht. Sie bauen kein festes Haus, das Zelt ist ihr leichtbewegliches Obdach. Ihr Reichthum sind ihre Schafheerden, deren Wolle den Stoff liefert für die selbstgewebten Decken und Tücher. Ihr Geräth ist auf das Wanderleben zugerichtet, der leicht bewegliche Webstuhl und die nöthigen Gefässe aus Leder, Holz oder Kupfer, Goldgefässe sind fürstlicher Besitz. Die Cultur der Nomaden ist einfach und beständig, sie ist immer und überall dieselbe. Man darf die Schilderungen der heutigen Orientreisenden heranziehen, um das Bild jener frühen Zustände zu ergänzen, wie es in Werken alter Kunst und Literatur überliefert ist. Zu Beginn der zweiten Periode werden wir das ägyptische Wandgemälde erwähnen, welches eine nomadisirende Semitenfamilie anschaulich vor Augen führt. Mit epischem Behagen aber erzählt die Bibel, im Typus ohne Zweifel wahr zeichnend, wie solch ein Geschlecht unter Leitung des Patriarchen wiederholt den Ort wechselt, wie der Haufe sich mehrt und sich theilt; alle Züge zum Bilde sind hier beisammen; wir sehen die Männer als Hirten und wieder als Jäger und als Streiter. Wir sehen ihre Zelte, eines (die Stiftshütte, jedenfalls doch nach Analogie aus der Wirklichkeit gezeichnet) umschliesst das tragbare Heiligthum.

Der Typus, welcher auf den Bildwerken entgegentritt, ist, abgesehen von den glattrasirten, kahlköpfigen Sumeriern, der semitische (siehe die farbige Tafel): schwarzhaarige, krauslockige, bärtige Männer, in weisswollener Tracht mit eingewebten blauen und rothen Mustern, die Säume mit Fransen und Troddeln besetzt, im Zuschnitt als Schurz oder Kittel oder Talar; dazu etwa ein Mantel, dessen Saum schräg am Körper hinaufläuft; bisweilen erscheint ein volantartig abgesetzter Rock. Man bemerkt eine Neigung zu völliger, ja reichlicher Verhüllung des Körpers. In höherer Culturphase wird ein weissleinenes genähtes Unterkleid (hebräisch *kuttônet*) getragen. Als Kopfbedeckung, sofern eine solche vorhanden ist, dient die hohe spitze Mütze aus weichem Stoff (Tiara), in verschiedener Art getragen, je nachdem die Spitze nach vorne oder hinten sich neigt, oder gesteift oder eingestülpt ist.[1]) In den Geweben herrscht die Ornamentirung in Bahnen vor. Stickerei und Application mag das Musterbuch um das Pflanzenbild bereichert haben, in der Oberansicht (Rosette) und in der Profilansicht (Palmette). In der Weberei haben sich aus der gebotenen Wiederholung des Musters die Compositionsschemata der Reihe und der symmetrischen Gegenstellung herausgebildet.[2])

Das immer wiederkehrende Aufwogen des Wandertriebes schliesst die Ansiedlung solcher Völker nicht aus. Die Israeliten zum Beispiel, von Haus aus echte Nomaden, wurden (gegen Ende des zweiten Jahrtausends) sesshafte Bauern und lebten in befestigten Ansiedelungen; das Haus war ein Fachbau aus Holz, mit Luftziegeln ausgesetzt; auf dem flachen Dache aus Holzbalken lag ein Estrich.[3]) Und ähnliche Häuser, modificirt nach Klima und vorfindlichem Baumaterial, werden alle westasiatischen Völker, sobald sie irgendwo festen Fuss fassten, sich errichtet haben.

Chaldäa ist ein baumloses Land; dass das Alluvium des Stromes jemals Wälder getragen habe, ist ebenso unwahrscheinlich beim Niederland des Euphrat, wie beim Nildelta. Darum hat sich in Chaldäa der Holzbau, und mit ihm der Säulenbau, nicht entwickeln können. Dessen-

[1]) Das ägyptische Wandgemälde, die Amu darstellend, siehe unten. Völkertypen in ägyptischen Wandbildern des N. R. bei Rosellini I, 155 ff.; Chaldäischer Cylinder des Uruk, Rawlinson I, 118; Rutennufrauen mit »Volantröcken«, Wilkinson I, 403; »Sumerierin« bei Longpérier, Musée Napoléon III, pl. 2.

[2]) Ernst Curtius, Ueber Wappen und Wappengebrauch der alten Völker.

[3]) Stade, Geschichte des Volkes Israel.

ungeachtet finden wir auch hier in dem architektonischen Decor des Monumentalbaues Formen (abgetreppte Rahmen und Rundprofile), welche aus dem Holzbau übertragen scheinen. Müssen die Holzhäuser, welche hier zum Vorbild gedient haben, ausserhalb Chaldäas gesucht werden, so war in den Nachbarländern, abgesehen von der syrischen Wüste, überall Gebirg und Wald, überall Gelegenheit, den Holzbau zu üben.

Im Besitz bereits der Sumerier fanden wir auch die Schrift. Alle Schrift ist ursprünglich Bildschrift. Entsprechend dem noch unentwickelten Formsinn waren es recht primitive Abbilder der Dinge; auch stand die Technik im Wege, welche mit der ganzen Kunst aus der früheren Heimat mitgebracht war. Die Bilder werden auf Holzstückchen oder Borke eingeritzt worden sein, in eckigen, sperrigen Umrissen, welche sich aus lauter kurzen geraden Strichen zusammensetzten. Man kann diese Strichelschrift den geometrischen Stil der Bildschrift nennen. Die Richtung auf flottere Gebräuchlichkeit drängte zu möglichst knappem Ausdruck; Urgestalt und Urbedeutung des Bildes mochte so bald genug in Vergessenheit gerathen. Gehören die ältesten Denkmäler sumerischer Schrift auch nicht mehr den Erstlingsversuchen an, so lässt sich in manchen Zeichen doch noch das ursprüngliche Bild erkennen, als Hand und Fuss, Gefäss und Schiff.[1])

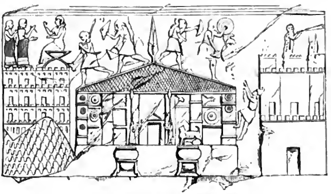


Fig. 6. Armenischer Tempel.
Reliefbild aus Chorsabad: Assyrer plündern.

Mit der Schrift hängt unmittelbar der Gebrauch des Siegels zusammen. Jeder Chaldäer trug sein Siegel, zugleich als Amulet, auf eine Schnur gezogen, am Arm. Es waren anfangs Hölzchen oder Knochen, dann Flusskiesel, allmälig härtere Steine, endlich Halb- und Ganzedelsteine; ihre Form war ursprünglich unbestimmt, die Mandelform wird zuerst vorgeherrscht haben. Alle trugen bedeutsame Zeichen, Schrift und Bild, mit scharfem Instrument eingerissen, daher beide in gleich primitiver Strichelzeichnung; die Anwendung eines Bohrinstruments fügte die runde Eintiefung als neues Element hinzu; bis aus diesen Incunabeln sich flüssig gezeichnete Kunstwerke entwickelten, sind noch viele Jahrhunderte hingegangen.

Wir sind daran, den Hintergrund zu zeichnen für unsere Weltgeschichte der Kunst. Der mesopotamisch-syrischen reiht sich die nördliche Zone, mit Armenien und Kleinasien, unmittelbar an; dazu kommen die Inseln des ägäischen Meeres, Griechenland, endlich Italien.

---

[1]) Hommel 36; vergl. die Proben bei Loftus, Chaldäa 169; Rawlinson 1, 80; Transactions Soc. Bibl. Arch. 1879, 454; Perrot et Chipiez 2, 25.

In den Gebirgsländern dieser Zone herrscht der Holzbau, in Hauptzügen gleichartig, aber local verschieden. Für Armenien haben wir ein zuverlässiges Zeugniss (in der Darstellung einer Tempelfaçade, freilich erst assyrischer Zeit). Vom Holzbau Kleinasiens geben Uebertragungen seiner Formen (in den sepulcralen Felsbau des zweiten Jahrtausends und noch späterer Zeit) ein allerdings getrübtes Bild; die Exemplare vertheilen sich in drei Hauptgruppen auf Nord-, Central- und Südkleinasien (Paphlagonien, Phrygien und Lykien).

Das Haus der nördlichen Zone unterscheidet sich vom südorientalischen durch sein Giebeldach mit der sanft ansteigenden Dachschräge, welche keine andere als die classische ist; in den paphlagonischen und phrygischen Denkmälern findet sich in der Giebelmitte ein Pfosten als Stütze des Firstbalkens. Die nicht ganz sicher zu deutende Darstellung des armenischen Tempels (Fig. 6) zeigt in der Front sechs schwere Stützen ohne Gliederung, statt dessen mit umgelegten Reifen, während das paphlagonische Haus eine Vorhalle besass, deren Säulen mit kräftig gegliederten Basen und Kapitellen versehen sind. Giebel und Säulen Phrygiens stehen den paphlagonischen nahe. Lykiens gezimmerte Häuser mit Flachdächern werden besser später vorgeführt.

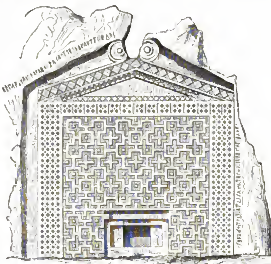


Fig. 7. Phrygisches Felsgrab des Midas.

Unter den Webemustern scheint eines der nördlichen Zone eigen gewesen zu sein, denn es findet sich gleichartig in armenisch-assyrischen Kleiderstoffen und in Teppichen, welche zwischen den Eckpfosten einer Spielart phrygischer Giebelhäuser wie eingespannt dargestellt werden; aus dem Schachbrett entwickelt, aber als eine höhere Potenz desselben, zeigt es ineinandergreifende Felder mit abgetreppten Umrissen (Fig. 7).

Die Frühcultur Kleinasiens liegt in einem Gesammtbild vor in den massenhaften von Schliemann ausgegrabenen Stadtresten auf dem Hügel Hissarlik in der Landschaft Troas am Hellespont, der Stätte, welche nachher das hellenische Epos als Schauplatz des trojanischen Krieges annahm.[1]) Von den verschiedenen Schuttschichten, welche als Ablagerungen ebensovieler im Lauf der Jahrhunderte aufeinandergefolgter Ansiedlungen zu betrachten sind, kommen hier nur die untersten, also ältesten, in Betracht. Die erste Stadt baute ihre Umfassungsmauern aus rohen Kalksteinen, die Hausmauern aus Steinbrocken mit Lehmbindung und Lehmputz. Die kunstvollere Mauer der zweiten Stadt bestand aus steinernem Unterbau und mächtigem

[1]) Schliemann, Ilios.

Oberbau in Holzfachwerk mit Ziegelfüllung; sie war mit Thürmen bewehrt, das Thor ist eine von Thürmen flankirte Maueröffnung. Auf Hissarlik befinden wir uns in den Anfängen der Bronzecultur. Noch ist viel Steinwerkzeug in Gebrauch; das Kindesalter der Metallarbeit verräth sich in der Kleinheit der Sachen (Lanzenspitzen, Dolche, Aexte, Nadeln, keine Schwerter, keine Broschen, einige Vasen); die gezähnelten Lanzenspitzen zeigen, dass man sich von den durch Absplitterung erzeugten Formen der Feuersteinwaffen noch nicht freigemacht hatte. All' das ist gegossen, Gussformen in Hartstein haben sich gefunden. Die kindlichen Thongefässe sind aus der Hand geformt, wenige auf der Scheibe gedreht. Bezeichnende Formen sind die Schnabelkanne, der hochfüssige Becher (Kylix) und der tulpenartige, fusslose, aber zweihenkelige, in der That nur zweihändig zu führende Kelch. Die Gefässe sind schmutzigroth oder schwarz, primitiv verziert, theils plastisch (Gesichtsvasen, Thiervasen), theils mit geritzten und weiss ausgefüllten Linien, meist Strichelornament, Fischgräten und dergleichen. Beachtung fordern die übermannshohen Vorrathsgefässe (Pithoi), die vielen tausende sogenannter Wirtel mit eingeritztem Ornament, die flüchtig gearbeiteten, kaum kenntlichen kleinen Idole in Thon und Stein. Der Goldschatz des Dynasten fand sich in einem Verliess der Burgmauer; da sind goldene und silberne Vasen, Halsketten aus Goldperlen, Ohrringe, Stirnbänder. Der Stil dieser Kostbarkeiten, deren Fülle in dem goldreichen Westkleinasien nicht überraschen darf, gibt sich als primitiv, wenn auch die Technik des Goldschmieds Anerkennung verdient; er verstand sich aufs Löthen, und die Elemente der Filigranarbeit liegen hier vor, Golddraht und Goldtröpfchen in decorativer Verwendung. Als charakteristische Form sei die aufgelöthete Drahtspirale in Gestalt des Brillenornaments hervorgehoben (Fig. 8). Uebergoldete Schmucksachen aus Holz, welche wenigstens in ihrem Stil kleinasiatischen Ursprungs sein mögen, zeigen das Brillenornament in rautenförmigem Feld, dessen Ecken gleich dem phrygischen Giebel (Fig. 7) mit Doppelknäufen besetzt sind (Fig. 9).[1])



Fig. 8. Schmucknadel aus Hissarlik.
Nach Schliemann, Ilios, n. 834.

In der Landschaft Troas, wie an anderen Punkten der kleinasiatischen Westküste, stehen hohe, kegelförmig aufgeschüttete Grabhügel (in welchen nachher die Griechen Gräber der Helden ihres Epos sahen). Nur der Tumulus gegenüber auf der Südspitze der thrakischen Halbinsel gelegen, geht, nach seinem dürftigen Inhalt zu schliessen, in die Zeit der »zweiten Stadt« von Hissarlik zurück; die übrigen sind jünger, theils in unmittelbarer Fortsetzung, theils in eitler Nachahmung des alten Branches entstanden.

Die Vorgeschichte Griechenlands und Italiens liegt ganz im Dunkel. In letzterem Lande glaubt man Reste der einst über ganz Italien verbreiteten Urbevölkerung in den Ligurern erkennen zu dürfen, welche, in historischer Zeit auf die Landschaft Ligurien (um Genua) beschränkt, dort bis in die letzten vorchristlichen Jahrhunderte eine äusserst kümmerliche Existenz fristeten, sogar noch in Höhlen wohnten. Die von Norden zugewanderten Indogermanen aber, deren Stämme unter dem Namen der Italiker zusammengefasst werden, hätten Reste ihrer

[1]) Schliemann, Mykenä, n. 500. Vergl. Milchhöfer, Anfänge der Kunst, S. 24.

Primitivcultur in den unteren Schichten der Pfahldörfer (Terramare) im Pogebiet hinterlassen. Die den Italikern verwandten Griechen sind ebenfalls aus Norden in ihre bleibende Heimat eingewandert. Wie die Sprache der Griechen und der Italiker Eines Stammes ist, so müssen die einst ungetrennt gewanderten Gräcoitaliker eine gemeinsame Cultur besessen haben, die sie nach ihrer Trennung, ein jedes Volk in seine neue Heimat mitbrachten. Es müssten also in Griechenland Reste frühgriechischer Cultur zu finden sein, gleichartig den Resten frühitalischer Cultur in den oberitalischen Pfahldörfern. Einzelne solche Funde glaubt man bereits in Händen zu haben, mehr verspricht man sich von Nachgrabungen im nördlichen Griechenland. Diesen vielleicht zu sanguinischen Hypothesen steht auf anderer Seite Skepsis und Resignation gegenüber.[1])

Hauptstätten des Gottesdienstes und landbeherrschende Fürstensitze reichen in altersgraue Vorzeit zurück, so die Zeusdienste zu Dodona und Olympia, in der idäischen Grotte auf Kreta, die Felsburgen wie Athen, Korinth, Tiryns.



Fig. 9. Schmuckstück aus Goldblech über Holzkern.
Nach Schliemann, Mykenä, n 500.

Griechen und Italiker beiderlei Geschlechtes gingen in wesentlich gleicher Tracht, von den Frauen aus Wolle farbig gewebt. Der Peplos der Frauen und die Chlaina der Männer (lateinisch Palla und Laena) war ein reichlich grosses viereckiges Zeugstück, welches keines Zuschnittes bedurfte, sondern vertical gefaltet Vorder- und Rückentheil abgab. Zu einem Drittel von oben her übergeschlagen und so umgelegt, dass es an der rechten Seite offen blieb, ward das Gewand auf jeder Schulter mit einer Spange geheftet; der Ueberschuss des Stoffes an beiden Seiten fiel in natürlichem Faltenwurf herab. Ein Gürtel konnte dem Kleide Halt geben. Zu Arbeit, Jagd und Kampf legten die Männer die Chlaina ab und gingen im Lendengurt, welchen sie unter dem Gewand zu tragen pflegten.[2])

Epoche des Monumentalbaues.

Aus der vorgeschichtlichen in die geschichtliche Zeit tritt ein Volk mit der Einführung monumentaler Baustoffe, des Ziegels und vorzüglich des Steines. Das Mutterland des monumentalen Ziegelbaues ist das untere Euphratgebiet, den Steinbau in die Kunst eingeführt zu haben ist der Ruhm Aegyptens. Wir wenden uns zuerst nach Chaldäa, um seinen Ziegelbau kennen zu lernen.

Für Sumerier und Semiten machte die Ansiedlung im Niederlande des Euphrat, die Gründung befestigter Städte mit ihren Tempeln und Palästen Epoche. Ewige Fehde herrschte zwischen den Stadtkönigen; bald dieser, bald jener gewann auf kurze Zeit eine Art Oberhoheit, einzelne dehnten ihre Fahrten auf ziemliche Entfernung aus. Doch die Zeit der Weltreiche war noch nicht gekommen. Altchaldäische Städte waren Uruk und Larsam (jetzt Warka und

[1]) Vergl. W. Helbig, Italiker in der Poebene; H. Nissen, Italische Landeskunde.
[2]) Studniczka, Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht.

Senkereh), Ur und Eridu (jetzt Muqeyer und Abu Sharein), Nippur und Sippar, Babylon; neuerdings ist Sirtella (Sirgulla, jetzt Tello) wichtig geworden.[1] Die Inschriften der Stadtgebieter melden hauptsächlich von Bauten und Weihungen und lehren einige ihrer Namen kennen; allerdings fehlt uns sowohl deren Aussprache, wie auch eine verbürgte Zeitrechnung. Beispielsweise setzt Hommel einen Urghanna von Sirgulla auf 4500, Sargon und seinen Sohn Naramsin von Akkad um 3800, Gudia von Sirgulla auf 3100 v. Chr.

Die plastische Erde der Euphratniederung ist ein unerschöpfliches Lager, freilich auch der einzige bildsame Stoff des steinarmen Landes; darum machte die feste Ansiedlung auf diesem Boden Epoche: Lehm und Thon, welche der Kunst eine bedingte Monumentalität zu verleihen vermögen, werden das herrschende und stilbestimmende Material. So gleich in der Schrift. Indem die Borke der Thontafel Platz macht, geht die Strichelschrift über in die Keilschrift; die Zeichen werden nicht mehr eingeritzt, sondern in die noch weiche Tafel eingedrückt, nachgehends durch Brennen des Täfelchens fixirt. Der Uebergang aus der Strichelschrift vollzog sich nicht jäh; anfangs wurde die altgewohnte Linienführung in die Thonschrift hinübergenommen, bis der neue Stil sich ausbildete. Die weitere Entwicklung der Keilschrift fällt nicht mehr in den Rahmen der Kunstgeschichte. Auch das Siegel gewann seine bleibende Gestalt, seitdem die Schreibtafeln aus Thon hergestellt wurden; die Walzenform fand sich zweckmässig, mit ihrer Hilfe die Figuren auf die Thontafeln abzudrücken. Der Cylinder wurde auf den noch weichen Thontäfelchen abgerollt, und so prägten sich die vertieft geschnittenen Bilder und Zeichen erhaben ab. Man beginnt die grosse Masse der erhaltenen Cylinder kunstgeschichtlich zu ordnen; unter ihnen hat man die ältesten Denkmäler mesopotamischer Kunst zu suchen. Hervorzuheben sind unter anderen die Cylinder des Königs Ureham, des Sargon von Akkad.[2])

Auf so günstigem Boden musste die Töpferei gedeihen. Leider gestattet die unzureichende Durchforschung des Landes noch kein Urtheil über die altchaldäische Topfbildnerei.

Seine grösste Stärke aber hat das Material im Ziegelbau entfaltet. Die Ziegel wurden theils nur an Luft und Sonne getrocknet (Luftziegel), theils gebrannt (Backsteine); als Bindemittel diente der einheimische Asphalt. Beim Zelt hatten wir eine Anatomie des Baues versucht und zwischen Stangengerüst und Verhang, ähnlich am Holzbau zwischen Rahmen und Füllung, unterschieden. Eine Umwälzung vollzieht sich beim Uebergang zum Ziegelbau; bei ihm ist Rahmen und Füllung, Skelet und Fleisch ineinandergeschmolzen in das homogene Massiv der Ziegelmauer. Eine andere Unterscheidung macht sich hier geltend zwischen Rohbau und Verputz, zwischen Kern und Verkleidung. Der Luftziegelbau bedarf schon zu seiner Erhaltung eines schützenden Kleides, welches, wie das Kleid des Menschen, zugleich sein Schmuck ist. Es war aus mancherlei Stoff, Holzverschalung und Metallblech (Reste der Art fand man in Abu Sharein), oder Backstein, Mosaik aus Terracottastiften (Wand zu Warka), Thonfliesen in den Farben Blau, Roth und Gelb, Weiss und Schwarz, auch glasirt; oder Kalkputz und Gypsstuck, der dann bemalt wurde (Abu Sharein); zuletzt und ausnahmsweise auch

---

[1]) Loftus, Travels in Chaldaea; Taylor, Journ. Asiat. society 15 (1855); Oppert, Expédition scientifique en Mésopotamie; de Sarzec, Découvertes en Chaldée.

[2]) Soldi, Les cylindres babyloniens, Revue archéol. 1874. pl. 14. 15; Ménant, Essai sur les pierres gravées; derselbe, Catalogue de la Collection de Clercq (darnach eine Tafel ältester Cylinder bei Hommel; bei diesem, S. 12, der Cylinder des Sargon).

polirte Steinplatten, mit Kupfernägeln befestigt, selten sculpirt. Das Hauptmotiv der Flächendecoration boten die Webstoffe, welche einst die Wand des Zeltes selbst bildeten und immer noch zur Auskleidung der Wohnräume dienten. Eine ziemlich reiche Malerei muss sich schon früh auf den Thonfliesen entwickelt haben.

Der Hochbau erscheint im Gesammtbild massig, als die Grundform des Ziegels unendlichmal vervielfältigt. Aus dem rechtwinkeligen Zuschnitt des Ziegels ergeben sich lothrechte Wände; die dem Lande eignenden Platzregen gestatten nicht, von dieser Norm abzugehen. Bei der vorwiegenden Verwendung des in sich haltlosen Luftziegels war ausser der befestigenden und schützenden Verkleidung grosse Mächtigkeit der Wände verlangt, welche überdies klimatisch angerathen ist durch die glühende Sommerhitze.

Neben dem flachen Söllerdach hat sich in Chaldäa das Gewölbe entwickelt, zuerst wohl in der Kuppel, wie sie aus der kuppelförmigen und lehmüberzogenen Hütte in das Lehmziegelgewölbe sich umsetzte. Wie es im Anfange das Natürliche ist, so hat der Orient immer und bis heute es gehalten, ohne Lehrgerüst zu wölben. Aus Ziegelringen, die stets enger wurden (nach dem Principe des falschen Gewölbes), baute man zuerst wohl eine Spitzkuppel auf (in Bienenkorb- oder Backofenform), ehe man dazu gelangte, Wand und Decke zu unterscheiden, auf senkrechte Wände halbkugelförmige Kuppeln zu setzen. Das Tonnengewölbe, auch ohne Lehrgerüst aus aufrechten halben Ziegelringen gewonnen, entstand wohl in schmalräumigen Bauten, Cloaken und Todtenkammern; das grossräumige Tonnengewölbe fand später Anwendung bei Thorfahrten, Corridoren und oblongen Gemächern. Ueber Flachdecken und Tonnengewölben lag ein Estrich; nur die Kuppeln ragten frei hervor. In den vorderasiatischen Stadtbildern ist der Wechsel von Söller- und Kuppeldächern zu allen Zeiten charakteristisch gewesen (Fig. 10).

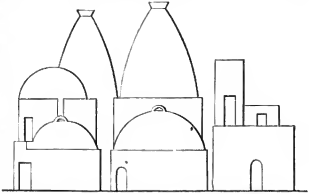


Fig. 10. Gebäude mit Kuppeln (oval und halbkugelig), eines mit flachem Dach. Reliefbild aus Kujundschik.

Der Ziegelbau setzt den Baukörper aus einer Vielheit kleiner Elemente zusammen, ein System, welches zu compactem Mauer- und Gewölbebau unmittelbar hinführt, aber nicht zum Stützenbau. Ganz unbekannt war der vorderasiatischen Kunst der Säulenbau nicht, wir werden ihn später kennen lernen. Aber im Zweistromland ist er im Keime stecken geblieben, ist nicht in den Monumental-, das heisst eben für Chaldäa den Ziegelbau aufgenommen worden. Wenn es nach alledem einen ausgesprochenen Gegensatz gibt, so ist es der zwischen Holzbau und Ziegelbau. Daher ermisst man leicht die Tragweite der festen Ansiedlung in der Euphratniederung und des Ueberganges vom Holz- zum Ziegelbau. Der im Holzbau

erwachsene und gewohnte Hausbau musste eine fundamentale Umgestaltung erfahren. Die Säule stand nicht mehr zu Gebote und das Gewölbe hatte noch nicht die Ausbildung gewonnen, um grössere Räume freitragend zu überspannen. Damit kam die grosse Halle in Wegfall; an ihre Stelle trat der Binnenhof, unbedeckt, gestaltet durch das südliche und doch noch nicht tropische Klima. Um ihn gruppiren sich die gedeckten Räume, theils gestreckte mit Tonnengewölben, theils quadrate mit Kuppeln. Das Licht empfingen sie durch die Thür aus dem Binnenhof oder durch Luken in der Decke; oder man übertrug auch das Princip der Ueberhöhung eines Deckentheiles in den Ziegelbau durch Einführung überragender, in der Schnittfläche offener Halbkuppeln.

Die Hausruinen Chaldäas (Warka, Abu Sharein, Muqeyer, Tello) sind zu unvollständig, um den ganzen Grundriss daraus herstellen zu können. Die einzelnen Gemächer hatten den beschriebenen Charakter; es darf vermuthet werden, dass auch die Disposition im Wesentlichen schon dieselbe war, wie wir sie später in den assyrischen Palästen finden. Das Haus bildet ein Rechteck. Eine symmetrische Entwicklung auf der Richtungsaxe ist massgebend; dabei liegen die länglichen Räume im Allgemeinen parallel den Seiten des quadraten Binnenhofes, vorwiegend aber in den Queraxen des Gebäudes. Während die dem Eingange zunächst liegenden, dem Verkehr dienenden Räume reichlich bemessen sind, haben die zurückliegenden, dem intimeren Gebrauche vorbehaltenen Gemächer kleineren Umfang; der übrige Platz wird für Nebenräume verwerthet. Der Palast setzt sich aus einer Mehrheit solcher geschlossener Baukörper parataktisch zusammen; gefordert wurde zu allen Zeiten wie noch heute im Orient der Herrenhof (serail), der Frauenhof (harem), der Wirthschaftshof (khan). Hierüber unten mehr.

Der König stellte seinen Palast auf eine Terrasse, welche, bei dem Fehlen jeder natürlichen Erhebung, aus unzähligen Luftziegeln aufgepackt und von einem Backsteinmantel umkleidet, die Wohnungen der Städter überragte wie eine Burg. Ob der chaldäische König das Princip der Hochlage seines Hauses aus einer früheren gebirgigen Heimat mitgebracht oder seinen in Gebirgsländern wohnenden Mitkönigen abgesehen hat, oder ob er rein aus der Idee auf diese Weise kam, das ist eine müssige Frage.

Wie die tragbaren Heiligthümer der Nomaden in Zelten und bei Niederlassung in Häusern bewahrt wurden, so scheinen die Tempel integrirende Bestandtheile der Königspaläste gewesen zu sein. Das eigentliche Gotteshaus war nur eine Aedicula, wenn sie auch reich ausgestattet sein mochte mit Gold und Stoffen; aber sie stand auf einem künstlichen Ziegelberg (vielleicht wiederum als Ersatz des Höhendienstes einer gebirgigen Urheimat). Auf eigener, als Basis dienender Plattform baute sich der massive Thurm aus drei bis sieben, an Grösse regelmässig abnehmenden Würfeln auf (Fig. 11). Jede Königsstadt besass einen solchen Thurmtempel, deren Schutthügel die Merkzeichen chaldäischer Städteruinen sind, wie Babil, der Beltempel zu Babylon, und Birs Nimrud zu Borsippa mit sieben Stockwerken.

Thurmtempel, Palast und Stadt richten je eine ihrer vier Ecken nach Norden. Die Stadtmauern sind mächtige Lehmziegelbauten mit Backsteinmantel. Thürme treten in Pfeilschussweite vor, vierseitig, wenig höher als die Mauer. Die Thore gehen mit Tonnengewölbe durch die Mauer, von zwei Thürmen flankirt; sie haben einen umfriedeten Vorhof und erweitern sich auch innerhalb der mächtigen Mauer zu Thorhöfen. Auf der ganzen Umwallung läuft ein breiter Gang, von Zinnen bewehrt, welche, aus Ziegeln aufgesetzt, mit abgetrepptem Umriss die Mauer krönen; diese Krönungsform geht ornamental auch auf andere Gebilde über.

Wie die Chaldäer und Mesopotamier überhaupt ihre Todten bestattet haben, wissen wir nicht. Gräber sind nirgends gefunden worden. Nur die Stadtruine von Warka fand sich über und über mit ungezählten Leichenbehältern bedeckt, welche neben- und übereinander gehäuft waren, unter Verzicht auf jedes auszeichnende Mal. Aus weitem Bezirke scheint man die Todten dorthin zusammengetragen zu haben; doch gehört diese Nekropolis erst späterer Zeit. Bezeichnend ist immerhin, dass die mancherlei Arten von Leichenbehältern sämmtlich aus Lehm und Thon hergestellt sind. In den Stufenthürmen möchte man gern Königsgräber sehen.

Die mesopotamische **Plastik** begnügte sich mit einem generalisirten semitischen Typus für alle Figuren ohne einen Versuch zur Individualisirung. Das Gleiche gilt von den Gottheiten. Götter unterscheidet ein eigenthümlicher Hut, mit mehreren Paaren federartiger Zierden besetzt (später ist es die spitze Tiara mit Stierhörnern). Mischgestalten sind häufig. Zwar trägt ein Wassergott nur den Balg eines Fisches übergezogen, aber ein anderer geht in der Unterfigur in einen Fischschwanz über. Ein Gott hat einen Adlerkopf. Aeusserst mannigfaltig und in ihrer Phantastik oft originell sind die monströs gebildeten Dämonen, aus Theilen von Mensch, Löwe, Adler und Anderem zusammengesetzt. Besonders gern werden die Phantasiewesen mit Flügeln ausgestattet. Eigen ist die Gestalt des asiatischen Herakles (Izdubar oder Nimrod) mit dem bärtigen und lockenumwallten Antlitz, und der Gefährte mit seinen Stierhörnern und Stierbeinen. Nicht übergehen dürfen wir die Symbole der Götter: die Sonnenscheibe mit eingezeichnetem flammendem Stern, den Halbmond, das achtstrahlige Sternbild, die Doppelaxt, das Blitzbündel. Unter den **Gruppenbildern** herrscht auch hier die Verehrung meist thronender Gottheiten vor; die Geberde der Anbetung ist überall die erhobene und flach gegen den Angebeteten gerichtete Hand; vor der Brust übereinandergelegte Hände sind Zeichen der Unterwürfigkeit. Aus dem Bereich der Opferscenen sind die Gestalten der Korbträgerinnen (Kanephoren) hervorzuheben. Ländliche Naturbilder, weidende Böcke, Rinder und Hirsche, dieselben auch von Raubwild angefallen, Löwen, Panthern, Geiern, fehlen nicht. Kampf und Jagd bilden eine andere Classe

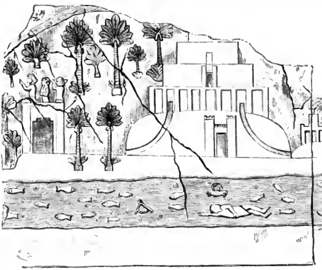


Fig. 11. Stufenthurm in Palmenhain.
Relief aus Kuyundschik.

zahlreicher Bildwerke; besonders bezeichnend sind die Bezwingungen von wilden Thieren und von feindlichen Dämonen durch Nimrod und durch Götter.

In dem steinarmen Lande tritt die Steinbildnerei zurück. Merkwürdig, dass die Funde von Tello, welche gerade zu den ältesten, noch sumerischen Denkmälern Chaldäas gerechnet werden, reich an Steinbildwerken sind. Die Relieftafeln haben halbkreisförmigen Abschluss; auf einer nur in ihrer rechten Hälfte erhaltenen sieht man einen Adler, welcher mit ausgebreiteten Schwingen seine Fänge in die Rücken zweier voneinander abgekehrt stehenden Löwen schlug; die »Geierstele« zeigt zwei Darstellungen: auf der Vorderseite einen Zweikampf, im Hintergrunde Massenbestattung und Todtenspende, im oberen Rund, als am Himmel, siegdeutende Geier, welche in Krallen und Schnäbeln Menschenglieder tragen; auf der Rückseite eine sitzende und eine stehende Gottheit, hinter letzterer wird eine adlergekrönte Stange getragen. Eine Reihe Statuen stellen den Stadtgebieter dar, stehend oder sitzend; leider fehlen die Köpfe, doch sind ein paar isolirte ausserdem gefunden worden; einer trägt auf dem nach sumerischer Sitte glattrasirten Schädel eine turbanartige Kopfbedeckung, worauf ein Muster wie von kleinen Löckchen angedeutet ist. Die Köpfe und die nackten Theile der Figuren, besonders die unverhüllte rechte Schulter, sind mit bemerkenswerthem Naturgefühl gegeben; in der Gewandung ist ein schwacher Versuch gemacht, Falten anzudeuten.

Die eigenthümliche Kunst Chaldäas und Mesopotamiens ist die Plastik im engeren Sinne, Thon- und Metallbildnerei. Kleine gegossene Figuren mögen schon die Nomaden neben Holzidolen gehabt haben; auch zu den Funden von Tello gehören kleine Bronzen, Kanephoren und Knieende. Am zahlreichsten sind die Terracotten, deren schlichteste Art hoch hinaufreicht, wenn auch bestimmte Zeiten für sie nicht angesetzt werden können. Es ist undenkbar, dass die Bevölkerung Chaldäas, sobald sie die plastischen Eigenschaften des Bodens erkannt hatte, nicht gleich Menschen und Thiere aus Thon sollte gebildet haben. Das weiche klumpige Material bestimmt denn auch (man glaubt wohl in Concurrenz mit sinnlich angelegter Volksart) den weich- und vollformigen Stil der mesopotamischen Plastik, welcher am deutlichsten in den Bildern einer unbekleideten Göttin zu Tage tritt. Die bekleideten Figuren erhalten durch ihre schwere Wollentracht ein formlos walzenhaftes Ansehen; die Gliederung und Modellirung des Körpers wird hierdurch ganz verhüllt. Die Plastik des menschlichen Körpers konnte in diesem Kunstgebiet nicht zu ihrem Rechte kommen.

Aegypten verfügt über Beides, Ziegellehm und Gestein. Ziegelbau ist in jedem Stromland, wo die ganze Niederung aus geschwemmter plastischer Erde besteht, selbstverständlich; die schriftliche und bildliche Ueberlieferung bestätigt ihn zwar erst für etwas später, aber die Denkmäler reichen höher hinauf. Einzelne und theilweise recht alte Pyramiden sind Ziegelpyramiden und werden solche mitunter als die ältesten Exemplare ihrer Gattung anerkannt. Schon länger ist der Durchgang durch eine Periode des Ziegelbaues für die gesammte Grossarchitektur der Aegypter behauptet, ist die typische Mächtigkeit und wallartige Gestalt ihrer Bauten, deren schräge Böschungen das regenlose Klima Oberägyptens erlaubte, aus einstiger Ausführung in Lehmziegeln (ungebrannten sogenannten Luftziegeln) erklärt worden. Der Stein herrscht in den Randgebirgen, welche das Nilthal gegen die Wüste begrenzen, im Westen die libysche, im Osten die arabische, als Sandstein und Kalkstein verschiedener Feinheit; dazu besitzt das Land Granit, Diorit und Porphyr, auch Alabaster. Die Einführung des Steinmaterials, mit welcher die Baukunst der Vorbereitungszeit entwächst, bedeutet für sie zugleich die

Gewinnung der wahren Monumentalität in Raum und Zeit. Hier ist auch der Punkt, wo die Monumentalgeschichte Aegyptens einsetzt. Man ist versucht zu sagen, König Menes und die sogenannte erste Dynastie eröffnen darum die überlieferte Königsreihe, weil sie die Aera des Steinbaues eröffnen, oder besser umgekehrt, Monumentalbau wurde erst möglich mit der Zusammenfassung des ganzen Landes in Einer Monarchie. Die »weisse Krone« Oberägyptens, welches den ganzen Flusslauf von Theben bis Memphis umfasste, wurde mit der »rothen Krone« Unterägyptens, das ist dem Delta, vereinigt zum Pschent .

Gruppenweise werden die Könige in Dynastien zusammengefasst, die Reihenfolge der Könige und Dynastien steht leidlich sicher. Die zehn ersten Dynastien bilden das **alte Reich**, mit der Hauptstadt Memphis, reichlich dreitausend Jahre vor Christi Geburt; hervorragend waren Könige der dritten bis sechsten Dynastie. Auf diese und noch frühere Zeit gehen die im ganzen Lande zerstreuten Tempel ihrer Stiftung nach zurück, wenn auch die vorhandenen Ruinen erst späteren Erneuerungsbauten verdankt werden.

Die Hauptdenkmäler des alten Reiches sind die Grabhügel der Könige, die Pyramiden; sie liegen am Rande der libyschen Wüste, auf einer Strecke von siebzig Kilometer wohl hundert. Am nördlichsten stehen die ältesten, die jüngeren reihen sich nach Süden fortschreitend an; so gehören der vierten Dynastie die grossen Pyramiden von Gizeh, der Könige Cheops, Chefren und Mykerinos herodoteischer Berühmtheit, der fünften die von Abusir, der sechsten die von Saqarah, und so fort.[1]) Die Inschriften des alten Reiches nennen nie die Stadt Memphis, sondern bei jedem Könige »seine Stadt« mit dem Zeichen der Pyramide dahinter; hieraus wird gefolgert, dass jeder König eine neue Stadt gebaut habe, jedesmal bei seiner Pyramide, die einen besonderen Namen erhielt. Nun kam Pyramide und Stadt eines Königs der sechsten Dynastie drei Meilen südlich von Gizeh gegen das alte Heiligthum des Ptah (jetzt Mit Rahine) zu liegen, die Stadt verwuchs mit dem Tempel und nur diese Stadt hatte Bestand. Der Name dieser Pyramide und dieser Stadt ist Mennufer (Memphis).[2])

Das **Grab** soll die Leiche beseitigen und doch bewahren. Früh hat sich eine phantastische Vorstellung eines Lebens im Tode gebildet. Naives Denken suchte in der Bewahrung der Leiche eine Garantie für die persönliche Fortdauer und in der Ausstattung der letzten Behausung mit Allem, was die Annehmlichkeit des Lebens zu begründen schien, Bürgschaft auch für Fortdauer der angenehmen Lebensgestaltung in der gedachten unteren Welt.

Als Bestattungsfeld diente den Aegyptern der Rand der unfruchtbaren Wüste, das Gebirge mit seinem Sand und Gestein. Die Armen wurden im Sand verscharrt, Wohlhabendere in überwölbten Ziegelkammern beigesetzt, dass der Wind den Sand nicht vertrieb. Der Aristokrat brach sich eine Gruft im Schooss des Felsbodens, darin der Sarg mit seiner Mumie Platz finden sollte, und häufte aus Sand und dem ausgebrochenen Gestein einen Grabhügel. Das Königthum aber suchte seine Bedeutung auszudrücken, indem es den Hügel zu bergmässiger Grösse trieb; um ihn lagerten sich die Grabstätten der Vornehmen bald regellos, bald schachbrettförmig geordnet. Die Kapelle für den Todtencult, welche den Grabstein (die Stele) enthält, wurde beim Privatgrab dem Steinhügel einverleibt, beim Königsgrab der dem Nil zugewandten Ostfront der Pyramide vorgebaut.

---

[1]) Brugsch, Philol. Wochenschrift 1881, S. 27.
[2]) Erman 1, 243.

Die Pyramide (Fig. 12), der Stein gewordene, gleichsam krystallisirte kegelförmige Tumulus, ist in Quadern aufgeführt; die Abtreppungen des Kernbaues wurden mit abgeschrägten Steinen ausgeglichen, um die vier glatten Böschungen zu gewinnen. Die abnorme Knickpyramide von Dashur zeichnet im Profil einen stumpfen Winkel, dessen oberer Schenkel dem üblichen Neigungswinkel entspricht, während der untere steiler steht; daher die Vermuthung, dass hier unten der letzte Ausbau fehle, und die Hypothese eines successiven Aufbaues der Pyramiden.[1])

Das Privatgrab (jetzt arabisch Mastaba genannt) besteht im Kern aus Sand und Bruchstein mit einem Mantel von regelmässigem Mauerwerk. Ob seine Gestalt einfach aus zugleich vergrössernder Uebertragung der Grabhügelform in den Steinbau zu erklären ist,



Fig. 12. Pyramide zu Giseh.
Nach Photographie von A. Bonfils.

oder ob die Einverleibung der Kapelle dabei von Einfluss war, darf gefragt werden. In die östliche Langseite des oblongen Tumulus legt sich eine Vorhalle mit zwei Pfeilern; ein Verbindungsgang führt zu der senkrecht über der Gruft ausgesparten Kapelle. Ihre Decke ahmt die Untersicht einer Lage Rundhölzer nach. Die Hinterwand ist als Façade des ideellen Todtenhauses in polychromer Sculptur ausgebildet, nach den Formen des gezimmerten Holzhauses. In diesem Rahmen findet sich der Grabstein mit Reliefdarstellung des Verstorbenen und des ihm dargebrachten Mahles (Fig. 13); auch die übrigen Flächen sind mit Reliefs bedeckt, welche im Sinne des Verstorbenen ein angenehmes Leben schildern und durch das Bild ihm für sein Schattenleben den Genuss verbürgen. In einem besonderen Hohlraum (arabisch serdab) wurden

[1]) Lepsius, Berliner Monatsberichte 1843 Ueber den Bau der Pyramiden.

getreue Bilder des Verstorbenen und der Personen seiner Familie und seiner Umgebung in gleicher Absicht niedergelegt. Bisweilen dient die Vorhalle selbst als Cultraum.[1])

Auch der **Steinsarg** des alten Reiches ist als Haus des Todten gedacht und gibt die Formen des gezimmerten Holzhauses in Flachseulptur wieder, wie der Sarkophag des Kufuanch.

Ausser den Gräbern ist nur ein einziger Steinbau des alten Reiches erhalten, der **Granittempel** vor dem grossen Sphinx, dessen quadrater Grundriss mit seinen theils querliegenden, theils in die Tiefe gehenden Sälen, einer sieben-, einer dreischiffig, mit der sonst bekannten Anlage des ägyptischen Hauses und Tempels nicht durchaus übereinstimmt (Fig. 14). Die Architektur ist in einem grossen und schlichten Stil gehalten, wie er ersten Versuchen ansteht, recht im Gegensatz zu dem schon reicheren Holzbau: Quaderwände und Pfeilerreihen tragen die aus kräftigen Platten gebildete Decke, es fehlt jede architektonische Gliederung. Die Schönheiten, deren das neugewonnene Material fähig ist, sind noch nicht erkannt.



Fig. 13. Stele in Thürform Bulaq.
Nach Photographie

Das Wort ist statthaft, dass in den Grüften die Wiege des ägyptischen Steinbaues stand. Hier lernte man Quadern brechen und behauen, die dann zum Grabhügel und Tempel aufgeschichtet wurden, und man muss den ägyptischen Steinmetzen zugeben, dass sie gleich zum Beginn Vorzügliches leisteten. Wie die Quader in Form und Verwendung dem Ziegel ähnlich ist, so kann dasselbe Steinmaterial, wenn in Balken- und Tafelform geschnitten, an die Weise des Holzbaues sich anlehnen: Steinbalken werden als Pfosten und Pfeiler aufgerichtet und als Architrave über deren Köpfe hingelegt; Steintafeln decken die darum nothwendig schmalen Schiffe des ägyptischen Tempels. Auch die Lichtöffnungen behaupten die vom Holzbau her gewohnte Stelle unter dem Auflager der Decke; die schräg einschneidenden Lucken bemerkt man an der Ruine des Granittempels (Fig. 15). Die Deckenstütze im ursprünglichen Steinstil ist der als schlicht vierkantiges Prisma zugeschnittene **Pfeiler**, wie er in den Vorhallen der Privatgräber und im Granittempel zuerst vorkommt, als der Keim einer neuen Entwicklungsreihe, welche in die kunstvollsten Schöpfungen der Architektur ausläuft. Die mehrerwähnte **Uebertragung der Holzbauformen** in Flachsculptur ist die Vorbereitung zu ihrer späteren Verkümmerung in blosses Flachornament, welches besonders am Sockel des Steinbaues

[1]) Mariette, Revue archéol. 1869, pl. 2.

seine Stelle haben wird. Die Brustwehr der Dachterrasse, in der Holzconstruction aus Rohr- oder Schaftabschnitten mit aufgelegtem Balken bestehend, ergibt nach der Uebersetzung in Stein das ägyptische Gesims (Corniche), jene hohe Hohlkehle unter durchlaufender Platte, welche nicht blos zur Krönung der Gebäude, sondern auch vieler tektonischer Gebilde diente (Fig. 2. 13). Auch der Rahmen aus umbänderten Schäften wird auf den Mauerbau übertragen als umlaufender Rundstab; die wandbildenden oder verkleidenden Gewebe werden durch polychrome Flachsculptur ersetzt. Der Obelisk endlich ist die Malsäule in Stein übersetzt; einst der von der Natur gegebene runde Holzstamm, erhält er im Stein seine kantige Form; die ursprüngliche Verjüngung nach oben wird beibehalten, der Kopf in Form eines Pyramidion zugespitzt.* Kleine Exemplare aus dem alten Reich sind in Gräbern gefunden worden; sie standen paarweise vor den ideellen Thüren in den Mastaba.

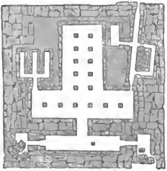


Fig. 14. Granittempel zu Gizeh.
Nach Perrot et Chipiez.

Die Sculptur. Die äussere Erscheinung der Aegypter haben wir kennen gelernt; nur der körperliche Typus, wie er in der Bildnerei erscheint, erfordert noch seine Beschreibung: gedrungene Proportion, breite Schultern, mächtige Brust, knappe Hüften, starke Beine bekunden einen kräftigen Menschenschlag, der Gesichtsausdruck ist der »des pfiffigen Bauers«. Die Götter werden in Mensch- oder Thiergestalt gebildet oder in Mischbildung, meist aus menschlicher Figur und Thierkopf, seltener aus Thierleib und Menschenhaupt, wie der Sphinx als Löwe mit

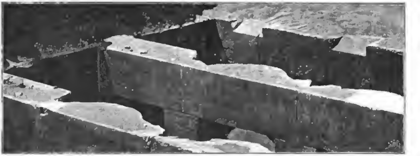


Fig. 15. Granittempel zu Gizeh. Einblick.
Nach Photographie von A. Bonfils.

Menschenkopf, ursprünglich Bild des Sonnengottes, dann des Königs. Der echtägyptische Sphinx ist ungeflügelt, wie überhaupt dort hybride Beflügelung selten ist; die am häufigsten begegnende Figur ist die geflügelte Sonnenscheibe. Die Gruppencompositionen beschränken sich im alten Reich, unter Ausschluss mythologischer Scenen, auf die Verehrung der Todten, der Könige, der

Götter, auf jene Genrebilder in den Todtenkapellen (Fig. 16) und auf die Triumphalbilder der ihre Feinde niederschmetternden Könige. Gleichzeitig mit der Architektur wird auch die Sculptur den Stein in ihren Dienst genommen haben; doch blieb die Bildschnitzerei daneben in Uebung. Solche Holzbilder, in conventionellen Farben bemalt, sind erhalten; die Porträtfigur des Raëmke (Fig. 17. »Leibhaftig nnser Scheich!« riefen die Fellachen bei der Auffindung) ist das merkwürdigste; auch gibt es vortreffliche Holzreliefs auf schmalen hohen Bohlen, aus dem Grabe des Hosi. Den Reigen der Steinsculpturen eröffnet imposant der grosse, fast ganz aus dem Fels geschnittene Sphinx von Gizeh, seinerzeit vielleicht das einzige Exemplar des Typus, das Urbild aller anderen; unter den Triumphalreliefs steht an der Spitze das Felsrelief des Königs Suefru (der dritten Dynastie) auf der Sinaihalbinsel (Wadi Magâra). An steinernen Bildsäulen sind



Fig. 16. Relief aus Saqarah.
Nach Photographie von A. Bonfils.

ferner hervorzuheben die neun des Königs Chefren, dann Sepa und Nesa, der Schreiber Chafre, der hockende Schreiber des Louvre, der Architekt Nefer; dazu zahlreiche Genrefiguren aus Kalkstein, welche die Umgebung des Verstorbenen, allerlei Personal, Kornschroter, Teigkneter u. s. w., ebenso darstellen wie die Wandbilder.

Die Aufgabe der ägyptischen Sculptur, das Leben materiell zu verewigen, hat, zusammenwirkend mit dem trockenen Stil der Holzarbeit, jener den Stempel eines hausbackenen Realismus aufgeprägt, wie er bei den Aegyptern zum ersten, aber nicht zum letzten Male in der Weltgeschichte der Kunst erscheint. Daher ist das aufrichtig treue Porträt ihre Stärke (Fig. 18). Dies gilt aber nur von den Köpfen; der übrige Körper ist, ausser etwa in der Zeit der fünften Dynastie, conventionell gebildet. In der Colossalität einiger Königsbilder spricht sich wie in den Königsbauten ein materieller Idealismus aus. Das schwer zu bearbeitende Material der für Königsbilder beliebten Hartsteine begünstigte die allmälige Verflachung und Verallgemeinerung der plastischen Form.[1])

[1]) Soldi, La sculpture égyptienne.

Ein statuarisches Schema hat sich früh festgestellt, gleichsam eine Grundstellung ist hier fixirt: aufrechte Haltung und geradeaus gerichteter Blick, die Beine straff, stets der linke Fuss vorgesetzt, die Arme angeschlossen, in der Linken der auf den Boden gesetzte Stab. Sitzende halten sich ähnlich steif, die Füsse sind geschlossen, die Hände liegen flach auf den Knieen. Untergeordnetere hocken an der Erde. Genrefiguren geben natürlich die Stellungen wieder, welche für ihren Beruf bezeichnend sind. Die ägyptische Halbnacktheit hätte den Bildhauern zur lebendigen Modellirung des menschlichen Körpers sehr behilflich sein können; aber sie haben von dieser Gunst der Umstände nur in beschränkter Weise Vortheil zu ziehen gewusst. So ist auch die Reliefzeichnung in der künstlerischen Entwicklung stecken geblieben. Gewisse, niemals überwundene Kindlichkeiten der Zeichnung (Vorderansicht der Brust und Augen bei Profilstellung der Beine und des Kopfes) stehen in einer wunderlichen Disharmonie zu der treuen Wiedergabe der beobachteten Wirklichkeit und zu der Sauberkeit der Arbeit.



Fig. 17. Holzbild aus der Pyramidenzeit. Raemke, der sogenannte Dorfschulze.
Nach Photographie von E. Brugsch Bey

Die Schrift geht uns auch hier an, weil sie auch hier Bilderschrift ist, und die **Hieroglyphen** sind in der Form stets wirkliche Bilder geblieben. Sie begleiten die Monumentalgeschichte Aegyptens vom ersten Anfang an. Die Zeichnung tritt, ohne eine Spur primitiver Unbeholfenheit in der Formbildung, gleich in der Sauberkeit der Wandreliefs entgegen; der leicht meisselbare Kalkstein wird auf beide erziehend eingewirkt haben. Verbunden mit einigen älteren Sculpturen und Reliefbildern ist die Schrift von gleicher Hand und in erhabener Arbeit (Fig. 16; späterhin aber regelmässig im Tief- oder Siegelschnitt) ausgeführt. Bild und Schrift dienen dem gleichen Zwecke, den gegebenen Inhalt verständlich auszudrücken, ohne ästhetische Nebenabsicht; die ägyptische Bildnerei hat ihre Verwandtschaft mit der Schrift niemals verleugnet, ihre Neigung zum einseitig Charakteristischen niemals abgelegt. Anzureihen ist hier die **Glyptik**, deren älteste Denkmäler in Aegypten bis in die Zeit der sechsten Dynastie zurückreichen. Die geschnittenen Steine dienten als Amulette und wurden theils an Schnüren und Drähten, theils in Ringe gefasst getragen. Die Hauptform ist oval; die stärker gewölbte Oberseite gibt in Reliefschnitt die Form eines Käfers (Scarabäus) wieder; die flachere Unterseite zeigt in Siegelschnitt *(en creux)* die verschiedensten Figuren.

Das **mittlere Reich** Aegyptens, um 2000 v. Chr., umfasst die Könige der eilften bis fünfzehnten Dynastie, unter welchen die der eilften (die Entef und Mentuhotep) und der zwölften (die

Amenemhet und Usurtesen) namhaft sind. Theben mit dem Tempel des Ammon tritt jetzt in den Vordergrund; viele Jahrhunderte haben an diesem Tempel (jetzt Karnak) gebaut, die ältesten



Fig. 18. Kopf des Raemke.
Nach Photographie von E. Brugsch Bey

Bestandtheile des Monumentalbaues sollen auf die Könige des mittleren Reiches zurückgehen. Die Königsgräber der eilften und dreizehnten Dynastie waren in Theben, am Fusse der

libyschen Bergkette (die Stelle heisst jetzt Drah abul neggah); ähnliche Grabanlagen finden sich in Abydos. Sie sind bescheiden gegen die Steinberge des alten Reiches, nur Surrogatbau, kleine Ziegelpyramiden auf einem kubischen, doch in ägyptischer Weise nach oben sich verjüngenden Unterbau, welchen die Corniche krönt, mit vorgelegter Grabkapelle, aussen mit Lehm abgeglättet und mit einer Stuckhaut überzogen (Fig. 19).

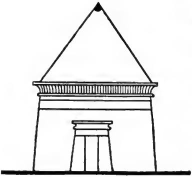


Fig. 19. Aegyptisches Grabmal.
Nach Perrot et Chipiez.

Daneben tritt eine neue Form des Grabbaues auf in den Grotten von Benihassan und Berscheh. Es sind Gräber der Gaufürsten, die sich selbstständiger gemacht hatten, daher auch nicht mehr wie früher in Memphis bei der Königspyramide, sondern auf eigenem Grund und Boden ihre Grüfte anlegten; so Hapi Tefa, Ameni und sein Enkel Chnumhotep in Benihassan (Fig. 20), des Letzteren Neffe Thothotep in Berscheh.[1]) Ueber dem rechten Nilufer in den Felshang gearbeitet bestehen diese Gräber, in Anlehnung an das Vorbild des Wohnhauses, aus einer Vorhalle mit zwei Pfeilern in der geöffneten Façade und einem inneren Cultraum mit vier bis sechs Säulen, über welche die Hauptbalken laufen; die Decke ist flach gewölbt, Alles aus dem Fels geschnitten. In der Rückwand enthält eine Nische das thronende Bild des Verstorbenen, im Fussboden öffnet sich der Schacht, welcher senkrecht zur Gruft hinabführt.



Fig. 20. Felsgrab zu Benihassan.
Nach Photographie von A. Beato.

Die Einzelformen sind interessant. Das äussere Gesims der Grotten bildet dasjenige des flachen Daches genau nach; man sieht die Köpfe der deckenbildenden Stangen und darüber den Rahmen des Estrichs. Was das alte Reich im Stützenbau begonnen, setzte das mittlere fort. Das vierseitige Steinprisma, welches ohne weitere Durchbildung den Pfeiler des

[1]) Dümichen, Geschichte, 189.

alten Reiches abgegeben hatte, wird jetzt abgekantet, so dass acht- und sechzehnseitige Pfeiler entstehen; die nun stumpf gewordenen Kanten wieder hervorzuheben, werden die Seiten flach ausgehöhlt (cannelirt). Diese Pfeiler haben Fuss- und Deckplatte (Plinthe und Abacus). Wir sehen hier den Steinpfeiler auf dem Wege, sich zur Steinsäule zu entwickeln; auf diese sogenannten protodorischen Säulen wird später zurückzugreifen sein. Echte Säulen, Uebertragungen der Holzschaftsäulen in den Stein, sind die Stützen der Culträume. Unter Einwirkung des neuen Materials sind die ursprünglich schlanken Säulen jetzt gedrungene Schaftbündel geworden. Als Säulenkopf ist der zum Knospenkapitell gestaltete Knauf gewählt (vergl. Fig. 21); der Säulenstamm hat nur vier Schäfte.

Das mittlere Reich hat auch die ältesten monumentalen Obelisken hinterlassen. Der Sarkophag hat in derselben Zeit theils noch die alte Hausform (der bemalte des Mentuhotep in Berlin), theils eine neue, die Mumienform. Der Sarg gibt sich als anschmiegende Umhüllung der Mumie, deren Gestalt, aber als lebend ruhende gedacht, der Sargdeckel plastisch und polychrom wiedergibt.



Fig. 21. Pfeiler und Säulen zu Karnak.
Nach Photographie von A. Beato.

Statuen sind erhalten von Amenemha I. und Usurtesen I., von Sebakhotep u. A. Hinzugefügt werden jetzt Rahotep und Nefert (früher der dritten Dynastie zugeschrieben). Reliefs sind nur in den Stelen, hauptsächlich aus Abydos, erhalten. Sie fangen an, sich oben abzurunden (der alte Stil schloss die Stelen mit wagrechter Linie ab), die Imitation der gezimmerten Grabesthür beginnt einzuschwinden. Die Grottengräber weisen die alten Schildereien auf, welche aber nicht sculpirt, sondern flach auf die Wand gemalt sind. Man bemerkt ein Schlankerwerden der Proportionen. Einige sehen in den Bildnereien der zwölften Dynastie die höchste Blüthe ägyptischer Plastik, Andere zwar Feinheit, Eleganz und Harmonie, aber zugleich einen Anfang canonischer Erstarrung. Die Zeichnung der Grabmalereien ist weniger naiv als im alten Reiche.

Goldarbeit und Glasfabrication ist in den Wandgemälden dargestellt, letztere hier zum ersten Mal bezeugt, ohne dass über Alter und Heimat dieser Kunst damit etwas gesagt wäre.

Zweite Periode. Das zweite Jahrtausend.

Was wir vorher betrachteten, das waren theils die Frühculturen, welche sich überall ein wenig ähnlich sehen, weil sie sich eben noch in unentwickelten und ungefestigten Formen bewegen, theils aber gerade die Anfänge solcher Ausprägung und Verfestigung der Eigenarten, mithin eher Ansätze zu Einzelgeschichten als zur Weltgeschichte. Die neue Periode aber erhält ihren Stempel durch eine gewisse Aufhebung der nationalen Gegensätze im internationalen Verkehr.

Die alte Welt ist ein grosser Körper, welcher, unbeschadet des Einzellebens seiner Glieder, Blutumlauf hat und Pulsschlag. Als Adern dienen die Verkehrsstrassen zu Land und zu Wasser, auf welchen sich ein immerwährender, also zeitloser Austausch vollzieht. Bisweilen aber wird der Pulsschlag kräftiger, der Contact energischer und geschichtlich greifbar; ein Volk erhebt sich zu überwältigender Stärke, die Spannung entlädt sich mit Kriegszügen, in welchen die Staaten feindlich aufeinanderstossen, um sich erst recht innig zu berühren und ihre Culturen miteinander zu verschmelzen.

Die Karawanenstrassen verbinden die Länder, ohne in Jahrtausenden ihren Zug zu ändern; die End- und Knotenpunkte verschieben sich höchstens innerhalb enger Grenzen. Ein wichtiger Saumweg, in den kommenden Kriegszeiten die grosse Heerstrasse, ist es, welchen die Bibel den Abraham führt aus Ur in Chaldäa den Euphrat hinauf nach Nordsyrien, dann durch Kanaan hinab nach Aegypten. Andere Linien verbinden die Hauptpunkte mit ihren Hinterländern, Aegypten mit Aethiopien, Syrien mit Arabien, wiederum Babylonien und Assy-



Fig. 22. Stufenpyramide zu Saqarah.
Nach Photographie von A. Bonfils.

rien mit den Osttigrisländern, mit Indien und mit Baktrien. Zwei Hauptstrassen führen nach Kleinasien, eine südlichere von Nordsyrien über den Taurus durchzieht Südkleinasien in westlicher Richtung, um durch das Mäanderthal das ägäische Meer zu erreichen; die nördlichere nimmt ihren Ausgang von den Osttigrisländern, steigt nach Armenien hinauf, wendet sich dann links nach Kappadocien, überschreitet den Halys und erreicht durch Phrygien das Hermosthal und das ägäische Meer (die spätere königliche Strasse der Perser); Querlinien verbinden die Hauptrouten untereinander, Nebenlinien zweigen sich ab. Ein ganzes Netz von Verkehrsstrassen und Wege genug für Culturaustausch (vergl. die Karte auf Seite 6).

Erst im zweiten Jahrtausend setzt die Weltgeschichte mit vollem Ton ein; Vorspiele allerdings fehlen nicht, fremde Erscheinungen hüben und drüben, zum Theil in hochalte Zeiten zurückreichend. An chaldäischen Denkmälern (von Tello) findet man ägyptische Einflüsse, noch mehr asiatische in Aegypten. Nur gestreift sei die Vermuthung, bereits die Sprache der Aegypter wäre entlehnt. Anffallend aber ist das vereinzelte Vorkommen der gesteiften koni-

schen Mütze aus elastischem Gewebe, die asiatische Tracht, in der »weissen Krone« Oberägyptens .[1]) Die Stufenpyramiden von Saqarah (Fig. 22) und Meidun gaben Anlass zur Hypothese, sie stellten nicht eine Abart, sondern die Urform der Pyramide vor und ihre Gestalt sei unmittelbar von den chaldäischen Thurmtempeln abzuleiten.[2]) Diese Anschauung, verbunden mit der Annahme, jeder Pharao habe sich eine neue Stadt gebaut mit Palast und Pyramide, bringt die scheinbar so weit auseinanderliegenden Dispositionen der beiderseitigen Königsbauten auf überraschend gleichartige Grundlage. Obelisken aus dem Fayûm haben oblongen Querschnitt, der obere Abschluss gleicht einem kleinen Tonnengewölbe, und an den Seiten sind statt der sonst üblichen Schrift in Verticalcolumnen Reliefbilder in Querstreifen angebracht. Bei der Dunkelheit, in welcher diese ganzen Grenzgebiete liegen, muss jedes Moment in Erwägung gezogen werden, weil nicht vorauszusehen ist, von welcher Seite zuletzt die Aufklärung kommen mag.

Umso werthvoller ist ein Wandgemälde von Benihassan, welches darstellt, wie eine Nomadenfamilie aus der Sinaihalbinsel (Amu werden sie genannt) über die ägyptische Grenze tritt und dem Gaufürsten vorgeführt wird.[3]) Der Häuptling bringt mit seinem Sohne ein Paar Steinböcke dar; es folgen Krieger mit Bogen und Speeren, Frauen und Kinder; zuletzt der Sänger mit Saitenspiel und ein Knecht. Vollhaarige, bärtige Semiten mit ausrasirter Oberlippe, in farbiger Wollentracht, auf weissem Grunde roth und blau gemustert, in Längsbahnen mit verschiedenen linearen Füllungen; bei einer Frau sehen wir einen schlichten Mäander, die erste Grecque in aller Welt. Der Zuschnitt ist nach Geschlecht und Würde verschieden, lange Kleider tragen die Frauen, des Häuptlings Rock, mit Fransen besetzt, reicht bis zum Knie; die Kittel der Krieger lassen eine Schulter bloss, die Knechte begnügen sich mit dem Schurz. Gleichen Wollstoff bekunden die gefüllten Eselstaschen, in welchen auch die kleinen Kinder Platz finden; angebunden sind die Zeltpflöcke mit den aufgewickelten Seilen, oder sollten Theile des Webstuhles gemeint sein?

Fremde im Delta, noch weiss man nicht, welchen Stammes, haben Steinbilder hinterlassen, besonders in Tanis, welche jetzt in die Zeit des mittleren Reiches zurückdatirt werden. Der Typus der Männer ist weder ägyptisch noch semitisch; das Gesicht ist rund, die Augen klein, die Nase stumpf; sie haben starke Backenknochen, herabgezogene Mundwinkel, harte Züge, tragen runden Bart mit ausrasirter Oberlippe, in einigen Fällen Allongeperrücken. Auch das Sphinxbild kommt mit den nämlichen Zügen unter den Denkmälern vor.[4])

So sehen wir den Isthmus keineswegs abgeschlossen, sondern als Verkehrsthor seit unvordenklichen Zeiten dienen.

[1]) Entgegengesetzt Helbig, Ueber den Pileus (München. Akad. Sitzungsberichte, 1880).

[2]) Mariette, Brugsch, Hommel.

[3]) Lepsius, Denkmäler, 4, 2, 133; Prisse, 2. Unsere Farbtafel gibt einen Ausschnitt des Gemäldes, um in den Gestalten des Häuptlings und des Introducteurs den Contrast asiatischer und ägyptischer Erscheinungsweise vor Augen zu führen.

[4]) Perrot et Chipiez, 1, Fig. 463—468.

Epoche des Weltverkehrs.

Weltskizze.

Gegen Ende des dritten Jahrtausends erlitt sowohl die chaldäische wie die ägyptische Cultur eine Störung. Die Könige von Elam drangen über den Tigris nach Chaldäa vor; ebendamals brachen fremde Eroberer, die sogenannten Hyksos, über den Isthmus in Aegypten ein und behaupteten sich mehrere Jahrhunderte im Delta; ihre Hauptstadt war Tanis, die Pharaonen waren auf Theben beschränkt. Ein wichtiges Culturelement, welches seine Rolle auch in der Kunst zu spielen berufen war, das Pferd, gelangte aus seiner Heimat, dem inneren Asien, durch Vorderasien aufgenommen und weitergegeben, in der Hyksosperiode nach Aegypten.[1])



Fig. 23. Gott Besa.
Nach Photographie von A. Bonfils

Aber dann erfolgte ein Rückstoss, so kräftig, dass der Aufschwung, welchen Aegypten dazu nahm, den Höhepunkt seiner Kraftentfaltung bezeichnet. Das Selbstgefühl der Pharaonen verewigte sich in den grossartigsten Schöpfungen ihrer ausgebildeten Baukunst. Interessant aber ist die Beobachtung, wie der kriegsstarke Sieger auf geistigem Gebiete dem unterliegenden Theile zollt, nicht blos semitische Götter annimmt, sondern auch Kunstformen und Kunststil.[2])

Die siebzehnte Dynastie hat in langen Kämpfen das Land von der Fremdherrschaft befreit, Amosis, dessen Mutter Aahhotep uns ihre kostbaren Kleinodien hinterliess, vollendete die Befreiung und begründete die achtzehnte Dynastie (etwa im 17. Jahrhundert) und zugleich das »neue Reich«. Amenophis I. und Tuthmosis I. unterwarfen die Aethiopier; Tuthmosis war der erste, welcher auch die nördliche Grenze überschritt und durch Syrien bis gegen die Euphratländer streifte. Bedeutend war Tuthmosis' II. Gemahlin und dann selbst Herrscherin Hatsepsu, welche eine Expedition nach Punt (Südarabien) entsandte; dorther entnahmen die Aegypter das fratzenhafte Bild des Gott Besa (Fig. 23). Ihr Bruder Tuthmosis III. unterwarf Syrien, eingeschlossen Phönizien, und drang bis nach Nordmesopotamien vor. Der König von Assur schickte Geschenke, darunter Lapis lazuli aus Baktrien. Für die Nachfolger dieses grössten der Pharaonen handelte es sich nicht mehr um Erweiterung des Machtgebietes; sie waren froh,

[1]) V. Hehn, Culturpflanzen und Hausthiere.

[2]) L. v. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments.

wenn sie es leidlich behaupten konnten. Gross stehen die Könige der neunzehnten Dynastie in der Ueberlieferung immer noch da; Ramses II. (Fig. 24, etwa im 13. Jahrhundert), der Sesostris der griechischen Schriftsteller, hat sogar den Ruhm der Tuthmose bei der Nachwelt verdunkelt. Die Kämpfe galten vorzugsweise den syrischen Cheta; zum Andenken an seinen Sieg am Orontes liess er am Pass nahe Berytos über der Furth des Lykos (Nahr el Kelb) drei Felsreliefs einmeisseln [1]) und in der Heimat seine Thaten in Wort und Bild verherrlichen. Dennoch musste Aegypten sich auf Südpalästina beschränken, ein Freundschafts- und Ehevertrag besiegelte das Verhältniss. Menephtha (der Pharao des Exodus) hatte eine Invasion von »Seevölkern« zu bestehen; Turusa, Sardana, Sakurusa und Aqaiwasa werden sie genannt und auf bekannte Mittelmeervölker gedeutet; das wäre wieder ein Fall weitreichender internationaler Beziehungen. Die letzten Ramessiden werden in der zwanzigsten Dynastie zusammengefasst; Ramses III., der reiche Rhampsinit der Griechen, hatte neue Einfälle der Seevölker, bei welchen noch die Namen Sakari Pursta Danauna und Uasas erscheinen, abzuwehren. Aegypten altert.



Fig 24. Ramses II Kopf seiner Mumie

Nach Photographie von E. Brugsch-Bey

Staunenswerth ist die Bauthätigkeit des neuen Reiches; sie vertheilt sich über ganz Aegypten und noch über seine Grenzen hinaus. Den Mittelpunkt aber bildet das »hundertthorige Theben« zu beiden Seiten des Stroms mit seinen Königsgräbern und seinen gewaltigen Steintempeln oder Tempelpalästen. Die Gräber waren wieder im westlichen Gebirge, diesmal aber hoch oben in öder Schlucht (Biban el moluk) gebaut, lange Stollen (Syringen) führten zu der Gruft, welche senkrecht unter dem Gipfel ausgehöhlt war; dieser selbst hat abgestufte Gestalt, als ob von Menschenhand zugerichtet. Hier hat der Gedanke der Grabpyramide eine räumliche Grösse gewonnen, welche aus der Kunst hinausführt. Architektonische Denkmäler haben die Regenten in den Grabtempeln (Memnonien) oder Palästen am Fusse desselben Bergzuges hinterlassen. Eigen und malerisch ist der zu einer verkleideten Felsgrotte führende



Fig 25. Luxor. Pylon mit Königsstatuen (bis an den Hals verschüttet) und Obelisk.

Nach Photographie von A. Bonfils

[1]) Herodot, 2, 102; Boscawen, Transact. Society Biblical Archeol., 7, 331.

Terrassenbau (Deïr el baari) des Amosis und der Hatsepsn. Monumentale Ausführungen des ägyptischen Säulenhauses sind die Tempel Tuthmosis' II. und III. zu Medinet Abu (A), Amenophis' II. in Qurnah; derjenige Amenophis' III. nördlich von Medinet Abu liegt lange in Trümmern, nur die zwei kolossalen Sitzbilder davor stehen noch (die eine ist die in der Morgenfrühe klingende Memnonssäule der Griechen). Es folgt der Tempel Sethos' I. zu Altqurnah, das Ramesseum oder Grab Ramses' II. (Osymandyas' Grab bei Diodor) mit neunschiffigem Säulensaal; der Tempel Ramses' III. zu Medinet Abu (C) mit dem Thorbau (Pavillon, B). Sie alle aber überragt die Tempelstadt der Göttertrias von Theben auf dem rechten Ufer: der gegen den Fluss gerichtete Haupttempel des Amon (jetzt Karnak) mit dem kleinen Tempel des Chunsu innerhalb der äusseren Umwallung und dem der Mut in der Nachbarschaft.



Fig. 26. Grottentempel Ramses' II. zu Ipsambul.
Nach Photographie von A. Bonfils

Weiter südlich aber begründete Amenophis III. eine neue Tempelanlage (jetzt Luxor, Fig. 25) parallel dem Nil und mit der Front nach dem Tempel von Karnak gewendet. Derselbe legte auch die erste Sphinxallee an. Es handelte sich nur theilweise um Neugründungen, mehr um Erweiterungs- und Erneuerungsbauten der alten Stiftungen; von Amosis an haben alle Könige Aegyptens an dem Werke, hauptsächlich dem Tempel von Karnak, gearbeitet. Die Erweiterung bestand in dem Vorlegen stets neuer und grösserer Vorhöfe mit ihren stets riesiger anwachsenden Frontbauten, den Pylonen; schon unter Amenophis III. mass das Tempelviereck 400 Fuss in der Front, 700 Fuss in die Tiefe. Das war aber nur der Rahmen, in welchen die

Könige der neunzehnten Dynastie, Ramses I., Sethos I. und Ramses II., die Krone des Ganzen, ja der gesammten ägyptischen Architektur, den siebzehnschiffigen Säulensaal, das grosse Hypostyl, hineinstellten.[1]) In neuer Weise führten die Könige der achtzehnten und neunzehnten Dynastie den Grottenbau weiter, indem sie, an die Grabgrotten von Benihassan knüpfend, Tempel in die Felswände arbeiten liessen, hauptsächlich in den eroberten Südprovinzen. Die bedeutendsten sind diejenigen Ramses' II. zu Abu Simbel; der Haupttempel ist in der Aussenfront mit 20 Meter hohen sitzenden Kolossen verziert, der Nebentempel mit stehenden, ebenfalls aus dem Fels geschnittenen (Fig. 26).

Syrien erscheint in den ägyptischen Denkmälern, welche von den Kriegsfahrten der Pharaonen berichten, als ein cultivirtes Land. Die Phönizier[2]) bewohnen die Küste, die westlichen Abhänge des syrischen Gebirgslandes, dessen Natur sie früh auf Felsgräber und Befestigungsbau aus Grosssteinen brachte; die Küste aber schenkte ihnen zwei, für die antike Cultur kostbare Gaben, den Purpur und das Glas. Als geschickte Goldschmiede zeigt sie der Tribut, welchen sie Tuthmosis III. darbringen; die bezügliche Darstellung des ägyptischen Wandgemäldes (im Grabe des Rechmara) gibt als ihre Tracht den schlichten Lendenschurz, asiatisch gemustert und gefranst. Durch die Unfruchtbarkeit ihres Küstenstriches und die günstige Lage sowohl zwischen Asien und Aegypten als auch zwischen dem Orient und den Ländern des Mittelmeeres waren sie mehr auf Gewerbfleiss und Handel als auf Ackerbau gewiesen. Erzeugnisse der höher entwickelten orientalischen Cultur gegen Rohstoffe der Westländer lohnend einzutauschen, zimmerten sie Schiffe und liessen sich von Küste zu Küste, von Insel zu Insel locken. Ueberall zogen sie die Schiffe ans Land und legten ihre Waare aus, eigene Erzeugnisse und solche ihrer Hinterländer, Tücher, Schmelz, Bronze und Goldschmiedearbeit, Elfenbein und Straussenеier. Sie errichteten Factoreien und forschten nach Erzgruben, auf den Erwerb von Ackerland verzichtend. Die Anfänge der phönizischen Handelsniederlassungen, bei welchen es sich um die Erschliessung des östlichen Mittelmeerbeckens handelte, fielen in die Zeit des ägyptischen neuen Reiches und Sidons Suprematie in Phönizien. Cypern ward grossen Theils besetzt; die Insel war werthvoll durch Metallgruben, vorzüglich das Kupfer, welchem sie den Namen gegeben hat. Dort bauten sie der syrischen Aphrodite (Astarte) das berühmte Heiligthum von Paphos. Von Cypern gingen sie einerseits nach Kilikien hinüber, andererseits in kühnem Vordringen nach Rhodos. Die Inseln und Küsten des ägäischen Meeres besetzten sie mit Stationen; das Einzelne ist sehr unsicher, bezeugt ist beispielsweise Kreta, Thera und Melos, Kythera.

Folgen wir nun jenen Landstrassen, welche Mesopotamien und Kleinasien verbinden, so treten wir in einen Culturkreis von eigenartigem Wesen und Werthe, Nordsyrien und Kappadocien, gleichsam Kehle und Hals Kleinasiens. Denkmäler mit übereinstimmenden Kennzeichen sind neuerdings weit verstreut gefunden worden;[3]) in jenen beiden Ländern aber liegen die Heerde dieser Cultur. In Nordsyrien, zwischen Euphrat und Orontes, blühte einst ein

[1]) Baugeschichtlicher Plan von Karnak bei Dümichen, Geschichte.

[2]) Perrot et Chipiez 3.

[3]) Zuerst von G. Perrot als zusammengehörig erkannt, vergl. Perrot et Chipiez 4. Die Gleichsetzung mit den Hittim der Bibel und den Cheta der ägyptischen und assyrischen Inschriften sprach zuerst Sayce aus. Die Verschiedenheit der kleinasiatischen Denkmälergruppe von der nordsyrischen betont G. Hirschfeld, Berlin. Akad. Abh. 1886.

kräftiges Volk, wohl identisch mit den Cheta, deren wechselvoller, aber erfolgreicher Widerstand gegen das Vordringen der Pharaonen ihrem Andenken Achtung sichert. Ein Hauptkampf drehte sich um die Stadt Qades am Orontes, deren Befestigung die ägyptischen Kriegsbilder ebenso deutlich vor Augen führen, wie Tracht und Ausrüstung, insbesondere die Schaaren der Kriegswagen der Cheta. Viele Denkmäler spendete Karkemish (jetzt Djerablus) am Euphrat, welches eine Hauptstadt des Landes war; andere Fundstellen sind Biredjik, Marasch u. s. f. Hauptsächliche Denkmäler sind Steintafeln mit Reliefs roher Ausführung, theils Thronende vor Klapptischen, welche mit Speisen besetzt sind, theils Stehende vorstellend. Völlige Bekleidung mit Fransenbesatz, cylinderförmige Hüte und Schnabelschuhe sind charakteristische Merkmale.

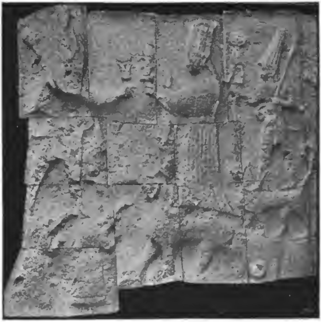


Fig 27. Gott auf dem Nacken zweier Manner, Gottin und jüngerer Gott auf dem Rucken zweier Leoparden stehend. Die Spitzen der sich begegnenden Processionen in dem Felsrelief von Jasilikaja bei Boghazköi.
Nach dem Gypsabguss photographirt.

Der andere Hauptheerd ist in Kleinasiens Ostbezirk, in Kappadocien. Hier sind die Ruinen einer ganzen Stadt und mehrerer Paläste erhalten und merkwürdige Felsdenkmäler, theils sacraler, theils triumphaler Bestimmung. Der ältere Palast ist der zu Öyük, von dessen Mauern noch eine Steinlage und das aus grösseren Blöcken errichtete Portal mit seinen Sculpturen übrig ist. Alle anderen Denkmäler sind, vielleicht Jahrhunderte, jünger. Doch erlaubt der Erfahrungssatz von der Stabilität aller orientalischen Zustände, auch die jüngeren Denkmäler zur Ermittelung der eigenthümlichen Typen des Landes zu verwerthen. In den genannten Ruinen einer Stadt erkennt Perrot die Hauptstadt der Landschaft Pteria. Jenseits des Flusses ist eine Felsschlucht zu einem merkwürdigen Heiligthum eingerichtet (jetzt Jasilikaja beim Dorfe Boghazköi, daraus Fig. 27). Ein in der alten Geschichte oft genannter Fluss, der Halys, bildet die Grenze Kappadociens gegen das centrale Kleinasien, Phrygien; die ältesten Denkmäler dieses Landes sind Ausläufer der kappadocischen Kunst. Felsreliefs unter einer alten Burg (jetzt Giaurkaleh) zeigen, dass dieselbe Cultur, welche wir in Kappadocien fanden, auch in Phrygien

sich verewigt hat. Selbst bis in Lydien und in der Nähe des ägäischen Meeres finden wir die Denkmäler der »anatolischen« Kunst; bei Smyrna schauen die gleichen Reliefbilder aus der Felswand (dem Karabel bei Nymphi). Wir zählen die in Südwestkleinasien zerstreuten Felsmäler nicht auf; Einzelnes wird seines Ortes zu erwähnen sein. Sacral sind die Reliefs an der Palastfaçade von Öyük, ebenso die Felsreliefs von Jasilikaja; hier sind zwei aufeinandertreffende Processionen mit den Göttern an der Spitze dargestellt, in einem Felsrelief zu Ibriz in colossalen Verhältnissen ein Gott und erheblich kleiner, wenn auch immer noch übermenschlich gross, ein anbetender Fürst (Fig. 28). In den Felsreliefs von Giaurkaleh und Nymphi verkünden Kriegergestalten mit Schwert und Bogen Ziele glücklicher Kriegsfahrt, in Nachahmung der triumphalen Felsreliefs Ramses' II. am Pass bei Berytos.


Fig. 28. Gott des Wein und Ackerbaues, von einem Fürsten angebetet. Felsrelief zu Ibriz.
Nach der Archäologischen Zeitung

In der Tracht zeigen sich Züge, welche auch in Syrien begegneten, neben ganz eigenthümlichen. Die Gewandung hat andern Zuschnitt, man findet kurze Kittel, wiederum lange und nachschleppende Kleider und ganz eigene Aermelgewänder. Der cylinderförmige Hut kommt nur bei Frauen in einer Spielart vor, sonst herrscht eine hohe spitze Mütze, meist steif, mitunter mit vorneigender Spitze (das ist der Typus der »phrygischen Mütze«). Auch in Kleinasien wurde der Schnabelschuh getragen. Die Götter sind in Menschengestalt gebildet; Abweichungen von der Regel machen den Eindruck, von aussen zugebracht zu sein. Auf dem Rücken von Thieren und anderen Trägern stehend, wie es auch sonst, in Felsreliefs des nordassyrischen Gebietes, Bavian und Malthai, und im Typus der Göttin von Qades vorkommt, erscheinen die Götter in der Tracht des Landes, die Göttin mit dem zur Mauerkrone ausgebildeten cylindrischen Hut. Unter den Attributen, welche die Götter in der Hand tragen, unterscheidet man Granatfrucht und Doppelaxt. Eine überall nur einzeln auftretende Gestalt in langem Gewand, mit Hirtenstab und anliegender Kappe, wird als Priester gedeutet.

Viele dieser nordsyrischen und kappadocischen Denkmäler sind von einer eigenthümlichen Schrift begleitet, welche auch unabhängig vom Bildwerk vorkommt (so die Inschriften von Hamath), übrigens einen weiteren Geltungsbereich gehabt haben muss. Ihr Ursprung ist noch unbekannt: es ist eine sowohl von den ägyptischen Hieroglyphen wie den frühchaldäischen Ideogrammen verschiedene Bildschrift. Demselben Culturkreis wird auch eine grosse Anzahl

geschnittener Steine verdankt. So eigenartig dieser ganze syrisch-anatolische Doppelkreis erscheint, so steht seine Kunst doch in engsten Beziehungen zu der mesopotamischen; ägyptische Elemente gerade an den ältesten Denkmälern, wie andererseits assyrische in den jüngeren, erklären sich aus den weltgeschichtlichen Vorgängen und Berührungen.

Die orientalische Grosskunst wirkte in immer weitere Kreise, bis in das nördliche Kleinasien. Dort fühlen die Fürsten **Paphlagoniens**, wie einst die ägyptischen Gaufürsten, sich angeregt, über ihrem Fluss in die Felswand monumentale Grüfte sich ausbrechen zu lassen, Wohnungen des Todes nach dem Muster der Wohnungen des Lebens (Fig. 29).[1] Deutlich tritt die Wirkung orientalischer Vorbilder im Sculpturschmuck der paphlagonischen Felsfaçaden vor Augen, den Löwen, welche in Haltung und Umriss späteren assyrischen und dann auch



Fig. 29. Paphlagonisches Felsengrab (Hambarkaya).
Nach G. Hirschfeld.

lydischen Beispielen gleichartig, auf der breiten Stufe vor den Säulen lagern oder im Giebel symmetrisch gegeneinander gestellt sich anblicken (Façade von Hambarkaya am unteren Halys), einmal (zu Iskelib) auch aus dem Kapitell der Säulen herausschauen.

Phrygien, wo die Kappadocier Spuren ihrer vorübergehenden Anwesenheit hinterlassen hatten, besitzt auch Denkmäler der einheimischen Fürsten, Burgen und Felsgräber.[2] Die Burgen auf hohen Felskuppen aus sogenanntem cyklopischem Mauerwerk sind den kappadocischen verwandt, wie die Felsgräber den paphlagonischen in der Nachahmung von Holzbau und in den sculpirten Löwen. Die Felsfaçade von Ayazin stellt über der Grabthüre in Hochrelief

---

[1] G. Hirschfeld, Paphlagonische Felsgräber, Berlin. Akad. Abh. 1885.

[2] Ramsay, Journal Society hellenic studies 3, plate 17 Ayazin, ähnlich pl. 28; das Löwenrelief pl. 18.

an der Stelle der Firststütze eine freiendende Säule zwischen zwei aufgerichteten Löwen von gedrungenem Körperbau dar, zu deren Füssen spielen junge Löwen. Ein andres fragmentirtes Felsrelief zeigt einen Löwen in harter Stilisirung und flächenhaftem, gleichsam ausgesägtem Relief. Zur Ergänzung des Culturbilds Kleinasiens mag Vitruvs Beschreibung phrygischer Erdhäuser, auf welche neuerdings aufmerksam gemacht wurde, angeführt werden; halb in die Erde gegraben besteht die Hütte aus Pfosten, deren Köpfe zeltartig zusammenschliessen; eine mächtige Erddecke umschliesst das Skelett und gibt dem Bau das Aussehen eines Erdhügels; durch diesen Mantel führt ein geneigter Stollen in das Innere.

Der Curs der phönizischen Handelsschiffe führte uns von Süden her in das ägäische Meer, und die kleinasiatischen Saum- und Heerstrassen brachten uns an seine Ostküste. In den Ländern des ägäischen Meeres schliesst sich der Ring des Weltverkehrs in seiner ersten Epoche; hierhin münden die beiden vorher beschriebenen Verkehrsströme, den empfänglichen Boden zu befruchten, auf welchem dereinst die hellenische Kunst erwachsen sollte.

Uebergänge aus der Primitivcultur der Mittelmeervölker zu der in ihrer Art hohen Blüthe des ausgehenden zweiten Jahrtausends lassen sich hie und da ausfindig machen, Halbculturen, bereits nicht mehr ganz frei von fremden Einflüssen. Dürfen wir nach dem östlichsten Winkel des Meeres zurückgreifen, so hat Cypern Arten geringer Thonwaaren aufzuweisen, welche denen von Hissarlik verwandt, aber, vielleicht unter Einfluss der phönizischen Einwanderer, doch wesentlich besser gearbeitet sind.[1]) Auch an »Troja« ist der orientalische Verkehr nicht wirkungslos vorübergegangen; die zur Zeit bestehende »zweite Stadt« hat einen Aufschwung genommen, ihre Thore verstärkt und einen Palast nach damaliger Bauweise des ägäischen Länderkreises errichtet; auf Verbindung mit dem Orient weisen ein paar Kleinfunde von Elfenbein, eine Nadel aus Schmelz; ein kupfernes Idol (Troja n. 84) ist auf die asiatische Venus gedeutet, diese Deutung dann auf die primitiven steinernen und thönernen Idolchen (wie Ilios n. 226) ausgedehnt worden. Auch der Stirnschmuck, die Kettchen mit eingehängten gepressten Blättchen, haben im Schema bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit ägyptischen Ohrgehängen der Zeit. Im ägäischen Meere aber erscheint auf den Kykladen eine Gruppe zusammengehöriger Denkmäler, Grabfunde geringen, aber bestimmt umschriebenen Inhalts; neben Marmorfigürchen, überwiegend wenn auch nicht ausschliesslich weiblichen, kleine Marmorschalen mit durchbohrtem Rand, zum Durchziehen von Schnüren (dasselbe kommt an Thongefässen aus Hissarlik vor), auch einige Thonarbeiten, wenig Silber und Gold, Dolche und Lanzenspitzen, keine Schwerter. Auf Melos fand sich dabei eine Art cyklopischer Mauer roherer Ausführung.[2])

Ihren Hauptheerd hatte die ägäische Cultur, wenn diese nicht ganz zutreffende Bezeichnung gestattet ist, in der peloponnesischen Landschaft Argos. Burg und Palast Tiryns auf isolirtem Hügel unweit der Gestade des tiefeinschneidenden Meerbusens, das feste Mykenä im hintersten Winkel des gebirgumschlossenen Gaues, in beherrschender Lage über dem Aufgang der Bergstrasse nach Korinth, haben die bedeutendsten Denkmäler hinterlassen. Beide Burgen waren früher in schlichterer Weise gebaut und ausgestattet, ehe das Andringen des Weltverkehrs eine weiterstrebende Industrie hervorrief und die Herren sich auf grösserem Fusse

---

[1]) Ausgrabungen Palma di Cesnolas.

[2]) U. Köhler, Athen. Mitth. 9, 156; F. Dümmler, daselbst 11. 15.

einzurichten begannen. Mykenä zum Beispiel, anfangs von schlicht cyklopischer Mauer umschlossen und zufrieden mit einfachen, allerdings glänzend genug ausstaffirten Schachtgräbern, verstärkte und erweiterte seinen Ring in regelmässigem Quaderbau, baute sich das grossartige Löwenthor und errichtete seinen Todten die feierlichen Kuppelhallen, welche wie der ganze Ruinencomplex die staunende Bewunderung aller Geschlechter mit Recht auf sich gezogen haben.

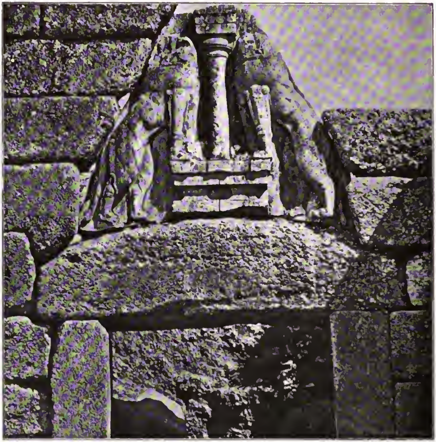


Fig. 30. Das Löwenthor zu Mykenä. Obertheil.
Nach Photographie.

Minder bedeutende Reste fanden sich bei der Stelle des Heraheiligthums, zwischen Mykenä und Tiryns, und in den Felskammern der Hafenstadt Nauplia. Reiches Material zur Kenntniss der conventionell sogenannten Mykenäcultur hat sodann Attika geliefert, die Akropolis und die Landschaft, das Kuppelgrab von Menidhi, die Felsgrüfte von Spata und

Elensis, um nicht Alles aufzuzählen; Böotien fügte das »Schatzhaus« von Orchomenos hinzu, Thessalien die Grotte Laminospito bei Volo. Viele Inseln des ägäischen Meeres wären ferner zu nennen, besonders Thera, dann Kreta mit seinen cyklopischen Burgen und den Gräbern von Knossos, im Osten Jalysos auf Rhodos. Ausläufer der Mykenäcultur finden sich sogar auf Sicilien bei Syrakus (das kuppelförmige Felsengrab von Matrensa) und an der unteritalischen Küste.[1])

Stilkritik.

Alle in der gegebenen Uebersicht zusammengefassten Denkmäler tragen den Stempel Einer Epoche, obgleich sie sich auf eine ganze Reihe von Jahrhunderten vertheilen, auch gruppenweise in zeitliche Unterabtheilungen sich ordnen liessen. Am ältesten sind die ägyptischen, besonders die der achtzehnten Dynastie, welche noch in die erste Hälfte des Jahrtausends gesetzt werden; jünger sind die der neunzehnten Dynastie, Ramses II. Zeit wird auf 1231 berechnet. Den Ramessiden gleichzeitig mögen diejenigen kleinasiatischen Fürsten gewesen sein, deren Monumente unter den dortigen als die früheren erscheinen, die späteren reichen in die folgenden Jahrhunderte hinab. Auch die Denkmäler des ägäischen Kreises tragen das Gepräge der Ramessidenzeit; aber es bedarf noch weiterer Forschung, um ihren Abstand nach oben und unten genauer zu bestimmen und sie endlich in die absolute Chronologie einzureihen.

Ein figurenreiches Gemälde hat sich da vor unseren Augen entrollt. Viele Länder und Landschaften liegen im Rahmen der alten Welt, jedes und jede mit anspruchsvollem Mittelpunkt versehen und ausgestattet mit unterscheidenden Eigenthümlichkeiten, welche um so schärfer und einseitiger sich abheben, je enger die Einzelkreise gezogen sind. Sowie aber die Kreise sich erweitern, so schneiden sie in die Grenzen der Nachbarkreise, ja die ausgedehntesten umschliessen dieselben ganz und gar, wie, wenn eine handvoll Sand und Steine auf eine Wasserfläche geworfen wird, ein schwer zu entwirrendes Netz kleiner und grosser Kreise entsteht, die sich erweitern und einander schneiden und verschlingen und sich wieder verziehen. Daher Stilmischungen, Stilverschneidungen in den mannigfachsten Combinationen.

In keinem Lande hatte damals die Kunst den eigenen Stil rein gewahrt, und je weiter nach Westen desto gedrängter mischen sich die Stilelemente aus allen den genannten Ursprungsländern. Lassen sich die Denkmäler der Epoche verhältnissmässig leicht von denen der vorausgegangenen und nachfolgenden Epochen unterscheiden, so ist die Aussonderung des Ureignen vom Zugebrachten, vollends im letzten und reichsten Abschnitt des vielverschlungenen Gewebes, im ägäischen Kreise, noch mit den grössten Schwierigkeiten verbunden.

Gemeingut zu ermitteln sei zuerst im Gebiete der Baukunst versucht. Im Befestigungsbau beschränkt sich Aegypten wie Mesopotamien nach wie vor auf den Ziegel, während die sämmtlichen Mittelmeerländer, zu welchen das alte Aegypten nicht eigentlich zählt, Syrien, Kleinasien und Griechenland Steinmauern errichten; denn die ägyptischen und mesopotamischen Städte waren auf dem Schwemmlande der Ströme entstanden, die Burgen jener mediterranen

[1]) Schliemann, Tiryns, Mykenä, Orchomenos. Das Kuppelgrab zu Menidhi, herausgegeben vom Deutschen Archäolog. Institut (Köhler und Lolling). Berichte über Nauplia, das Heraeon und Spata seitens der Archäolog. Hetärie zu Athen und im Bulletin de corr. hell. 1878.

Gebirgsländer dagegen wuchsen gleichsam aus dem Fels heraus. Thatsächlich sind jene Mauern nichts als Ergänzungen der natürlichen Festigkeit der gegebenen Felskronen, wie die phrygischen und ältest griechischen deutlich zeigen. Gern werden grosse, ja riesige Blöcke versetzt; die Gestalt ist unregelmässig, Anfangs derart, dass die Fugen nicht schliessen und mit Brocken ausgefüllt werden müssen, wie in Tiryns (Fig. 31). Sorgfältigere Zurichtung ergibt den Polygonbau; die nun dicht zusammenschliessenden Blöcke zeichnen mittelst ihrer Fugen auf der Mauerfläche ein Netz aus polygonen Maschen. Rechtwinkliges Behauen der Steine führt zum Quaderbau; die Wahl zwischen ihm und dem Polygonbau ist mitbedingt durch die Beschaffenheit des local gebotenen Materials. An den Mauern Mykenäs können diese verbesserten Bauweisen nebeneinander studirt werden. In Boghazköi und auf Hissarlik war der Oberbau vielleicht aus Lehmziegeln. In der Mauer von Tiryns (Fig. 34 C) sind Gallerien mit anschliessenden Kammern ausgespart, beides mit falschem Gewölb gedeckt; diese Art Kasematten finden sich auch in späteren phönizischen Mauerbauten (Karthago); dagegen hat ein geheimer Treppengang, welcher zur tirynthischen Burg hinaufführt, frappante Analogien in Kleinasien (Phrygien und Boghazköi). Mit Thürmen versehen waren die Mauern von Qades, die von Troja und Tiryns (zuerst wurden die Thürme errichtet, die Mauern dann zwischen die Thürme eingespannt), nicht aber die von Boghazköi. Das Festungsthor Syriens lehrt die ägyptische Abbildung von Qades kennen; es liegt geschützt zwischen flankirend vortretenden Thürmen. Von allem Aegyptischen abweichend setzte Ramses III. einen zinnengekrönten Thorbau (sog. Pavillon) vor seinen Tempelpalast zu Medinet Abu; man erklärt ihn als Nachbild der syrischen festen Thore.[1]) Ganz ausgebildeter Thorbau verlangte Doppelverschluss mit einem Binnenhof zwischen dem äusseren und inneren Thore; so ist das Löwenthor von Mykenä gesichert, und in diesem Sinne wurde auch auf Hissarlik bei der Erneuerung der »zweiten Stadt« die Anlage des Südthores verbessert. Der Zugang wird gern in schräger Richtung zum Thore geführt, also die letzte Strecke unter der Mauer und den Geschossen der Vertheidiger her, wie in Boghazköi, auf Hissarlik und in Mykenä; an letzteren Orten tritt rechts vor dem Thore ein einziger mächtiger Thurm heraus. In Tiryns durchbricht der Weg die Aussenmauer unter einem starken Thurme und steigt dann zwischen äusserer und innerer Mauer erst zum Thorverschluss hinauf.



Fig. 31. Thurm und Burgmauer von Tiryns. Kyklopisches Mauerwerk.
Nach Photographie.

[1]) Maspero, Archéologie égyptienne.

Noch interessanter ist der Hausbau. Wir lernten die aus dem Holzbau hervorgegangene Grundform der Hausanlage kennen, bestehend aus Vorhof, seitlich geschlossener gesäulter Vorhalle, Hauptraum, Kammern im Hintergrund, und wir bemerkten, wie die ausschliessliche Verwendung der Lehmziegel auf dem Boden Chaldäas diese Norm umschuf in die ganz verschiedene, in welcher längliche Räume den Seiten eines quadratischen Binnenhofes parallel laufen. Jene Grundform haben die ägyptischen Tempel monumental ausgebildet; ihr glänzender Mittelpunkt sind die grossen Hypostyle (Fig. 32 und 33). Die Kappadoker dagegen haben die mesopotamische Norm mit dem centralen Binnenhof nebst Thorsphinxen an Stelle der mesopotamischen Thorstiere erwählt; dass sie hiermit die altkleinasiatische Weise verliessen, beweisen die paphlagonischen Felsgräber, welche aus Vorhalle und Hauptraum bestehen, beides gedeckt. Der Palast des ägäischen Kreises liegt in Tiryns (Fig. 34) und auf Hissarlik vor. Dort ist der einzelne Bau nach der Grundform angelegt, weist wenigstens Vorhof (L), seitlich geschlossene zweisäulige Vorhalle und Hauptraum auf, letztere beide gedeckt; die Decke des Saales ist im Haupthause von Tiryns durch vier im Rechteck stehende Säulen gestützt, das Säulenviereck umschliesst den Herd (M). Aber es fehlen die hinteren Kammern; dafür tritt ein anderes System in Concurrenz, welches auch im mesopotamischen Palast wirksam war, das lose Nebeneinanderstellen getrennter Baukörper für die verschiedenen Gebrauchszwecke (der Gruppenbau). Die zwei wichtigsten liegen nebeneinander, der zweite etwas zurückgeschoben; sie dienten als Herren- und als Frauensaal. Wie diese Scheidung an orientalische Sitte gemahnt, so auch das System von Corridoren, welche die nicht direct communicirenden Baukörper umlaufen und verbinden. Der unerlässliche Vorhof ist in Tiryns an jeder Seite mit einer zwei- bis dreisäuligen Halle besetzt; der Hausfront gegenüber steht unter freiem Himmel der Brandaltar (A) nahe dem Hofthor (K), welchem wieder zweisäulige, seitlich geschlossene Vorhallen sowohl nach innen wie nach aussen vorgelegt sind, die ersten Beispiele griechischer Propyläen. Tiryns besitzt noch einen äusseren Vorhof (F), welcher von der Festungsmauer umschlossen ist; in deren Wände sind hie und da auch kleine zweisäulige Hallen gelegt (IE). Ein äusseres Propyläon (H) führt auf das erweiterte obere Ende der Mauerstrasse, welches von einer auf der Mauer angebrachten Säulengallerie (R) beherrscht wird.

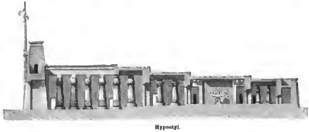
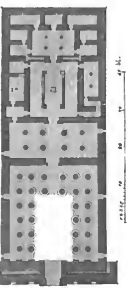
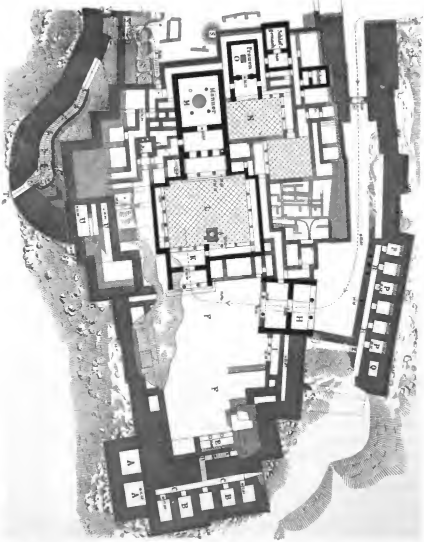


Fig. 32. Langsschnitt des Chunsutempels zu Karnak.


Fig 33. Grundriss des Chunsutempels.



A Thurm, BP Kasematten, C gewölbter Gang, B Säulengallerie, T Ausfallpforte — HK Propyläen, F äusserer Hof, EI Hallen, L Hof des Männersaales M, A Altar, N Hof des Frauensaales O

Fig 31. Oberburg und Palast von Tiryns.
Nach Schliemann und Dörpfeld.

In der Wahl des Baumaterials für das Haus behaupten die Pharaonen eine Ausnahmestellung; ihre Tempel waren Triumphe des gegliederten Steinbaues, Raumbauten im grössten

Massstab, aber durchaus errichtet auf dem Principe der flachen Steinplattendeckung mit engständiger Stützung, die Halle ein Säulenwald. Der ägyptische Privatbau begnügte sich mit dem, was in der übrigen Welt auch den Fürsten gut genug war, Holz und Lehm. Des mesopotamischen Ziegelbaues erinnert man sich; uns fesselt das Haus in den Mittelmeerländern. Charakteristisch für die Bauweise der Epoche scheint eine Combination der Holz- und der Ziegelconstruction gewesen zu sein, eine Art Fachwerk: mächtige Lehmziegelwände, in welche zu besserer Bindung Holzbalken lang und quer eingelegt wurden (eine ausserordentlich verbreitete und immer in Uebung gebliebene Methode), wie auch die Ecken, Wandstirnen und Thürgewände durch vorgesetzte, nach Bedarf reihenweise zusammengestossene Pfosten gesichert sind. Natürlich ruhte diese Structur auf einem Steinsockel. Aus Stein, und zwar aus gewaltigen Blöcken, waren auch die Schwellen; in den Ruinen von Tiryns liegen sie noch alle, liegt auch noch die unerhört grosse und schwere Steinplatte, welche für sich allein den Fussboden des ganzen, in den Annexen neben der Halle zweckmässig untergebrachten Badezimmers bildet. So grosse Steinschwellen kommen erst in den assyrischen Palästen wieder vor. Die tirynthischen Fussböden sind sonst ein Kalkestrich; ebenso ist der Boden des Herrenhofes behandelt.

Zimmerdecken und Hausdächer sind nirgends erhalten, ausser die flachen Steindächer der Aegypter und die Felsbilder der kleinasiatischen Giebel. Interessant ist die Uebertragung dieser kleinasiatischen Giebelhausform, und zwar jener phrygischen Spielart ohne Säulen, aber mit eingespannten Teppichen zwischen den Eckpfosten (Fig. 7), auf ägyptische Truhen; das Rautenornament der Eckpfosten ist in andersfarbigem Holze eingelegt.[1]) In Kappadokien und in Griechenland sollte man ebensowohl Satteldächer erwarten, wie sie für Armenien, Paphlagonien und Phrygien bezeugt sind. Aber der Einfluss der südorientalischen Weise machte sich geltend in Kappadokien wie in Lykien, an der Südküste Kleinasiens und bis Tiryns. Der auf übergelegte Stangen gepackte Lehmestrich für Lykien, erwiesen durch die etwas späteren Felsnachbildungen, ist für Kappadokien wahrscheinlich gemacht, einerseits durch die dort gewollte Adoption des mesopotamischen Palastschemas, andererseits durch die Reliefbilder von Jasilikaja; dort sehen wir eine gesäulte Tempelfaçade, über welcher die geflügelte Sonnenscheibe schwebt. Sie dürfte eher den Kranz eines flachen Daches als einen Giebel im Bilde verdrängt haben; an ägyptischen Thoren pflegt sie aus der krönenden Corniche zu schauen. Auch für Tiryns ist das flache Dach wenigstens erschlossen; denn das Satteldach scheint ausgeschlossen.

Es erübrigt die Frage, wie dem Innern der grossen Hallen Licht und Luft zugeführt wurde. Die ägyptischen Säulensäle, in erster Linie das grosse Hypostyl von Karnak, in zweiter das Ramesseum, sind durch Ueberhöhung des Mittelraumes und Lichtöffnungen in den Langseiten des überragenden Theiles (wie Basiliken und mittelalterliche Dome) erleuchtet. Der Mittelraum ist für sich allein dreischiffig, die Decke wird von zwei Reihen über 60 Fuss hoher Säulen mit Kelchkapitellen getragen (Fig. 35), während die niedrigen Nebenschiffe sich mit Knospenkapitellen genügen lassen. Um nun diesem gewaltigen dreifachen Mittelraume das nöthige Licht zuzuführen, ist die ganze Oberwand aufgelöst in Pfeiler und weite Lichtöffnungen; diese sind durch Steingatter geschlossen (Fig. 36). Beim Ramesseum thun schlichte Luken von gedrückter Gestalt den Dienst. Das gleiche Princip dachte sich der technische Leiter der

[1]) Maspero, Archéologie égyptienne, Fig. 251.

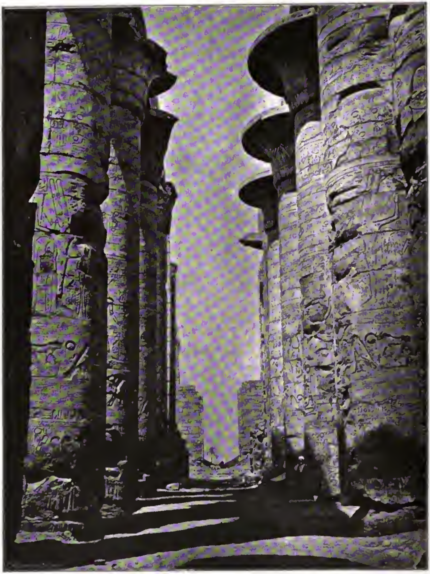


Fig. 35. Mittelschiff des grossen Hypostyls zu Karnak. Saulenhohe 21 m.
Nach Photographie von A. Beato.

Ausgrabungen zu Tiryns, allerdings nicht unbestritten, auch auf die dortige Halle angewandt; über dem Herdplatz und den ihn umstellenden vier Säulen sei das flache Dach um so viel

gehoben gewesen, dass durch Luken unter dem Kranz des gehöhten Dachtheiles das Licht einströmen, der Herdrauch abziehen konnte.[1])

Auch in dieser Periode nehmen die Gedanken den höchsten Flug im Grabbau. Die Pharaonen wählen den Berg selbst zum Tumulus; durch ein Naturspiel ist seine Kuppe abgestuft, ähnlich den Stufenpyramiden. In das Herz des Berges legen sie die Gruft, senkrecht unter den Gipfel; lange und immer längere, immer neu anschliessende Stollen (Syringen) führen hinein. Die künstlerische Ausstattung bleibt der Malerei überlassen, die Architektur hat da wenig zu thun; so wirft sie ihr ganzes Vermögen im Gebiete des Grottenbaues auf die Felstempel, staunenswerthen Schöpfungen, in welchen die Formen des ägyptischen Freibaues dem Felsbau thunlichst angepasst sind. — Wie weit in jener Zeit das System des syrischen Felsgrabes bereits ausgebildet wurde, lässt sich noch nicht sagen; jedenfalls waren Grüfte in Höhlen- und

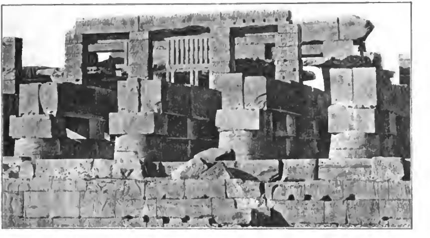


Fig. 36. Seitenansicht des grossen Hypostyls zu Karnak mit den Steingatterfenstern des höheren Mittelbaues. Nach Photographie von A. Bonfils

Kammerform bereits Gebrauch. Die zahlreich vorhandenen undatirten Gräber sind verschiedener Art, je nachdem die Leiche auf einer Steinbank in der Gruft niedergelegt, oder in Felssärgen (Senk-, Trog- und Schiebgräbern) beigesetzt wurden. — Die kleinasiatischen Grottengräber Paphlagoniens und Phrygiens zwingen noch heute dem Reisenden Bewunderung ab, während von den Wohnungen der Lebenden nichts mehr übrig ist. Sie ahmen wiederum den Stil des einheimischen Freibaues nach, dessen seitlich geschlossene zwei- bis dreisäulige Vorhalle und dahinter den Hauptraum mit Bänken an den Wänden und offenem Sparrendach. Um die Façade der Vorhalle zieht sich ein abgetreppter Rahmen; oberhalb ist der Giebel in Flachrelief angedeutet. Die Leichen wurden auf den Bänken niedergelegt, welche Tischlerwerk nachahmen.

[1]) Dörpfeld bei Schliemann, Tiryns.

In Griechenland liegen die Dinge verwickelter. Die ältere Dynastie der Herren von Mykenä begrub ihre Todten in geräumigen Schachtgräbern am Thor; reiche Ausstattung wurde mitgegeben und nach jeder Beisetzung der Schacht wieder zugeschüttet. Später errichtete man sculpirte Grabsteine auf diesen Gräbern und umgab die ganze Gruppe mit einem doppelten Steinplattenring. Die jüngere Dynastie hat der Burg den höchsten Glanz verliehen und sich selbst die grossartigsten Grüfte errichtet. Es sind dies die sogenannten Schatzhäuser (Thesauren) unterhalb der Burg; für letzteren Namen ist nur insofern einiger Grund, als auch diese Fürsten einst mit reicher Ausstattung beigesetzt wurden, von welcher aber so gut wie nichts übrig ist. Gleichartige Grüfte sind in Attika (Menidhi) und Böotien (Orchomenos) vorhanden. Grosse Hallen, kreisrund, in Form eines Bienenkorbes oder Backofens, wurden sie in Steinbau nach dem System des falschen Gewölbes, das heisst aus übereinandergesetzten, stets enger werdenden Steinringen gebildet; den letzten Ring deckt ein runder Stein. Ein viereckiges Nebengemach schliesst sich rechter Hand an. Ein solches Kuppelgrab (Tholos) steckt halb in der Erde und ist über und über mit mächtigem Erdmantel umkleidet, welcher das Scheingewölbe zusammenhält und als Tumulus die Gruft überragt. Ein geneigter offener Stollen (Dromos) führt zum Portal hinab. In der Weise des cyklopischen Burgbaues ist das Thor aus drei Riesensteinen errichtet, zweien als Pfosten, dem dritten als Sturz; letzterer schwillt in seinem Scheitel an, damit er nicht breche. Zu mehrerer Entlastung hat man über ihm im Gemäuer ein steiles Dreieck ausgespart, einfach durch Auslassen der in das Dreieck fallenden Quadern; nach einem bereits in den Entlastungsräumen über den Grüften der Pyramiden befolgten Verfahren ist es am Kuppelgrab von Menidhi mit staffelförmig sich wiederholenden, durchgreifenden Steinplatten geschlossen. Der Thürrahmen ist dreifach abgetreppt, und an den reichsten Exemplaren Mykenäs war eine Vorhalle in Scheinarchitektur angedeutet, Halbsäulen und ein wagrechter Dachkranz (Fig. 37).

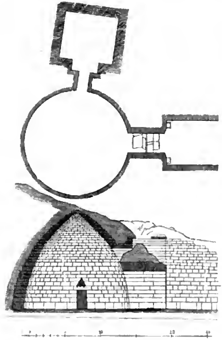


Fig. 37. Kuppelgrab zu Mykenä. Grundriss und Langsschnitt
Nach den Athen. Mittheilungen.

Die Kammergräber von Nauplia, Spata und Eleusis nähern sich mehr oder weniger der Tholosform, reiner zeigt sie das auch aus dem Fels geschnittene Kuppelgrab bei Syrakus.

Die Idee der Kuppelgräber ist noch nicht hinreichend aufgeklärt. Unmittelbar an mesopotamische Ziegelgewölbe anzuknüpfen erscheint gewagt, obwohl das Constructionsprincip das nämliche war, nur in Stein übertragen. Auch die Kuppelgräber sind ohne Lehrgerüst aufgeführt. Man hat auch an jene phrygischen Erdhütten erinnert, mit welchen sie in der That

einige Aehnlichkeiten haben; man denkt sich die Erbauer aus Kleinasien gekommen, von wo sie die dort überlieferte Form mitgebracht hätten. Aber dann müsste die Form bereits in der kleinasiatischen Heimat für das Grab angewendet gewesen sein, während dort vielmehr der reine Tumulus im Küstengebiet, die Felsfaçade drinnen in Phrygien üblich war. Das Vorbild des Wohnhauses lag deutlich zu Grunde, Vorhalle, Saal und Kammer sind vorhanden; äusserlich aber hebt der Bau den Scheitel tumulusartig über den versteckeuden Erdboden. Könnte die Kuppelhalle local und spontan entstanden sein, indem man den grossräumigen Saal, in Steinausführung, der Kegelgestalt des Tumulus einpasste? [1])

Das Interesse an den Architekturresten nimmt zu, wenn **Säulen** der stilkritischen Betrachtung sich darbieten. Es liegen zwei Hauptarten vor; die Exemplare der einen, welche aus der Holz- und Steinsculptur Ursprung und Form genommen haben, vertheilen sich auf mehrere Gruppen, die ägyptische, die syrisch-kleinasiatische und die mykenische. Die vielen Säulen des tirynthischen Palastes waren von Holz und sind ohne Rest zu Grunde gegangen; nur ihre Gestalt ist uns überliefert in decorativen Nachbildungen, den Halbsäulen vom »Schatzhaus des Atreus« und derjenigen im Relief des Löwenthors, wozu noch ein paar Elfenbeinsäulchen kommen. Auch die kleinasiatischen Exemplare sind Abbilder üblichen Holzbaues; bei solcher Uebertragung in den Stein mag der Stil eine Veränderung erlitten haben, wie sie auch beim Uebergange der ägyptischen Baukunst vom Holz- zum Steinbau stattfand.

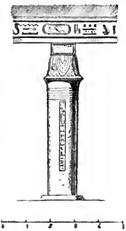


Fig. 38. Saule Tuthmosis' III. zu Karnak.
Nach Perrot et Chipiez.

Die Masse der ägyptischen Säulen trägt noch den Knauf in der Form des **Knospenkapitells**. Tuthmosis III. hat eine aparte, an gemalten Aediculen sonst vorkommende Form monumental verwirklicht; das Kapitell in Gestalt einer hängenden **Glocke** steht auf dem lippenartig sich auslegenden Oberrande des von unten herauf sich verstärkenden Schaftes (Fig. 38). Diese auf der Drehbank erzeugte Form befriedigt genau die Anforderungen, welche an den rationellen Aufbau eines Tisch- oder Stuhlbeines zu stellen sind. Ueber all' das triumphirt das **Kelchkapitell**, welches die überragenden Säulen des Mittelganges in den Hypostylen zu krönen vor anderen berufen ward (Fig. 39). Ein schlankeres **Korbkapitell**, im Anklang an einen Palmwipfel ausgebildet, soll in einzelnen Exemplaren für die Zeit der neunzehnten Dynastie nachweisbar sein.

Während die ägyptischen Säulen sich mit einem Würfelaufsatz kaum von der Dicke des Schaftes begnügen, unterscheiden sich diejenigen der nördlichen Gruppen sofort durch die breite Deckplatte, welche dem grössten Durchmesser des gedrückten Knaufes gleichgemessen ist. Das Gebiet dieser Kapitellform scheint Syrien mit einbegriffen zu haben, wenn anders innerhalb der drei Wandöffnungen des Astartetempelchens (Fig. 45) Säulen dargestellt sind. Hier

[1]) Noch muss erwähnt werden, dass die in unbekannte Zeit hinaufreichenden Rundthürme Sardiniens, die sogenannten Nuraghen, in ihrer Construction den Kuppelgräbern und den tirynthischen Kasematten verwandt sind; vergl. Perrot et **Chipiez** 4.

und in Paphlagonien vermittelt ein niedriger Wulst, in letzterem Lande bisweilen auch mit ausgekehltem Profil, den Uebergang aus der Rundung des Stammes zum Viereck des Abacus; zwischen Schaft und Kopf schiebt sich ein umlaufender Ring. An den phrygischen Monumenten, soweit sie unzweifelhaft alt sind, kommen überhaupt wenig Säulen vor; das Kapitell ist unbestimmbar. Auch die Halbsäulen in der Mitte des Giebelreliefs lassen den Kopf nicht erkennen; da sie aber aus der Firststütze abgeleitet scheinen, so wird die konische Spitze als Norm gelten müssen.

Die Säule des ägäischen Kreises (Fig. 30. 40) hat die flache abgewölbte Plinthe mit allen ägyptischen gemeinsam und den unterwärts verjüngten Schaft mit der vorbeschriebenen Sonderart Tuthmosis III.; aber das Kapitell stellt sich als die entwickeltste Species der nördlichen Weise, mit gedrücktem Knauf und gleichbreiter Deckplatte, dar. Wulst und Kehle sind recht glücklich vereinigt. Eine kehlförmig ausgeschnittene Kerbe löst den Wulst von der Unterfläche und den Ecken des Abacus und gestattet ihm, kreisrund abgedrehte Form anzunehmen. Dies nicht unschön geschwellte Kissen ruht in dem sich hinauslegenden Rand eines niedrigen Kelches; gegen diesen Säulenhals setzt sich der Schaft mit einem ihn schliessenden Ring ab.



Fig. 39. Kelchkapitelle des grossen Hypostyls zu Karnak
Nach Photographie von A. Bonfils

Alle vorbesprochenen Kapitelle begnügen sich mit der profilirten Grundform; die Detailverzierung ist in Flacharbeit nur angedeutet. Es gibt nur wenige Ausnahmen von dieser Regel, nur wenige Beispiele plastischer Durchbildung der Säulenköpfe. Paphlagonische Löwenkapitelle sind die ersten Beispiele einer besonderen asiatischen Art, nicht blos Kapitelle, sondern auch andere Kunstgebilde zu decoriren. Auf vereinzelte decorative Sculptur an mykenischen Säulen kommen wir weiterhin zurück. Hier ist nur einer Art ägyptischer Kapitelle Erwähnung zu thun, welche zu dem Prächtigsten gehören, was die ägyptische Kunst hervorgebracht hat, die sogenannten protokorinthischen Kapitelle (Fig. 41), deren Erfindung unserer Periode angehört, sollten die vorhandenen Exemplare auch aus den spätesten Zeiten stammen. Die vom Kelch sich plastisch ablösenden Blätter, die schematisch eingerollten Blattspitzen, die aus den Voluten heraushängenden Tropfen sind die Kennzeichen, deren Bedeutung weiterhin, bei Betrachtung der »syrischen Blume« erhellen wird.

Unter den Werken der Kunstindustrie nehmen die Goldschmiedearbeiten die erste Stelle ein, und vor andern beanspruchen unser Interesse die Tuthmosis III. dargebrachten Vasen der Phönizier (Kafa), goldene und silberne Gefässe, auch Glasgefässe in Goldfassung.[1]) Der Vasenkörper ist glatt oder in getriebener Arbeit verziert, mit palmetteähnlichen Buckeln oder mit umlaufenden Spiralbändern, einmal in neun Zonen wiederholt, abwechselnd in Gold und

[1]) Prisse d'Avennes 2. Arts industriels. Birch-Witkinson 2. n. 271 ff.

Silber. Der Henkel ist verschieden gebildet: entweder hochgestellt bügelförmig oder S-förmig, oder als ein von der Gefässschulter zum Mündungsrand hinaufspringender Panther gestaltet. Auch nimmt der Deckel gern die Form eines Thierkopfes an, Greif, Löwe, Pferd, Stier, Bock sind vertreten. Eine Hauptrolle in der Decoration spielt die Rosette, überallhin wird sie verstreut oder als Rosettenband gereiht.



Fig. 40. Halbsaule von einem Kuppelgrab zu Mykenä; das Obertheil hergestellt, die Deckplatte fehlt.

Nun ist merkwürdig, dass in den mykenischen Gräbern Gefässe aus Edelmetall gefunden worden sind, welche in Formen und Verzierungen mit den phönizischen Tributvasen übereinstimmen; dieselbe Art Luxusgefässe, welche dort nur in Abbildungen überliefert sind, liegen hier in Originalen vor, entstammen also der nämlichen Industrie. Als Kennzeichen seien hervorgehoben, der vorbeschriebene Bügelhenkel (Fig. 42), die Rosette, das Spiralband, welches auch zu einem die ganze Fläche einnehmenden Netze entwickelt worden war, ein Fries laufender Thiere. Ein grosser silberner Rindskopf mit vergoldeten Hörnern und auf die Stirn gehefteter Rosette mag andere Bestimmung gehabt haben, erinnert aber an die als Vasendeckel dienenden Stierköpfe. In technischer Beziehung interessant ist die Kunst, verschiedene Metalle in wirksamem Contrast nebeneinanderzustellen, wie Gold und Silber in abwechselnden Zonen. Ueberdies aber verstanden sich jene Goldschmiede auf eine Art Metallmalerei durch Einlegen der Figuren in andersfarbigen Metallen. Eine Tasse mit Bügelhenkel aus Mykenä hat jede Seite mit einem Blumenkörbchen in dieser Technik verziert, wie eine ähnlichgeformte Tasse unter den Tributvasen der Kafa mit zwei Stierköpfen und je einer Rosette zwischen deren Hörnern. In derselben Plattirarbeit fertigten sie ferner kostbare Waffen; dergleichen fanden sich sowohl in den mykenischen Gräbern wie im Schatz der Königin Aahhotep (Fig. 43). In letzterem unter anderen ein bronzener Dolch mit massivgoldener Schneide; auf der mittleren Bronzefläche nun ist ein Thierfries angebracht, einige Heuschrecken, ein fliehender Stier, welchem ein Löwe nachjagt, eine Gruppe Hieroglyphen. Beweist die Inschrift für ägyptischen Ursprung dieser Waffen und dann auch jener Tributvasen? Die Dolche aus Mykenä sowenig wie irgend welche andere Fundstücke des ägäischen Kreises weisen Hieroglyphen auf. Auf einem der mykenischen Dolche allerdings ist der Nil dargestellt mit Lotus und Papyrus, Enten schwimmen darin herum und Panther machen auf sie Jagd; auf einem



Fig. 41. Zwei Kapitelle mit Architrav, Corniche und kronender Schlangenreihe. Aus dem Peristyl des Tempels auf der Insel Philä.
Nach Photographie von A. Bonfils.

anderen aber sind Männer abgebildet, in hosenartigem Schurz, mit grossen Schilden und Lanzen gegen Löwen kämpfend, keine Aegypter (Fig. 44).



Fig. 42. Silberner Becher aus Mykena. Verzierung plattirt. Nach den Athen. Mittheilungen.

Die Juweliere Syriens und Aegyptens verstanden sich auch auf Schmelzeinlagen. Glasfabrication war in beiden Ländern längst zu Hause; anfangs wurde nur undurchsichtiges farbiges Glas erzeugt und vorzugsweise für Werke der Kleinkunst verwendet, Scarabäen, kleine Figürchen, Schmucksachen, allmälig auch für Gefässe. Der mit Kupferblau gefärbte Glasfluss diente als Surrogat für den theuren baktrischen Lapis lazuli (ägyptisch Chesbet, griechisch Kyanos). So kam man dahin, auch Smalte, neben farbigen Steinen, in Goldgeschmeide und Goldgefässe einzulegen. Dergleichen kalter Zellenschmelz ist erhalten, zum Beispiel ein Armband der Aahhotep, und kommt auch in ägyptischen Abbildungen von Prachtgefässen und anderem Luxusgeräth, besonders des märchenhaft reichen Rhampsinit vor. Auch in den hittitischen Reliefs möchte man Andeutungen cloisonnirter Sachen erkennen.



Fig. 43. Plattirte Axt aus dem Schatze der Konigin Aahhotep. Nach Photographie von E. Brugsch Bey

In den Fundgruben der sogenannten Mykenäcultur sind ungezählte Zierstücke von Glasfluss gefunden worden; da sie die Ornamentformen aufweisen, welche an den heimischen Erzeugnissen beliebt waren, so folgt, dass schon so früh die Kunst des Glasschmelzens nach Griechenland überbracht worden sein muss. Diese Zierstücke dienten übrigens meist nur als Kern für einen leichten Goldüberzug. Dergleichen Scheinwaare wurde massenhaft fabrizirt für die äusserlich glänzende Ausstattung der Verstorbenen. Diese wurden ganz in Gold gehüllt, ihre Kleider und ihre Waffen, auf das Gesicht legte man goldene Masken, welche nach ägyptischem Vorgang die Gesichtsbildung wiederzugeben versuchten. Schmucksachen und Waffentheile waren aus Holz oder Alabaster gearbeitet, die Oberfläche mit eingeschnittenen Ornamenten bedeckt, dann das Goldblatt aufgelegt und in die Tiefschnitte gedrückt. Diese Art und ihr Stil ist auf nichtsemitisch-kleinasiatischen Ursprung zurückgeführt worden.[1])

Auf Syrien und den semitischen Orient als ihre Heimat weist eine Classe Goldsachen aus Mykenä, welche in Formen gegossen oder geprägt wurden. Haupttypen, deren jeder in vielen Exemplaren vorkommt, sind: das Bild des Tempels der syrisch-cyprischen Venus (Astarte) (Fig. 45) und ihr eigenes Bild, Tempel und Göttin von Tauben umflattert; eine Spange in Gestalt einer Göttin in langem

[1]) Mitchhöfer, Anfänge der Kunst. Vergl. oben zu Fig. 9.

Volantkleid, mit ausgebreiteten Armen eine Art Guirlande haltend, auf ihrem Scheitel erhebt sich eine »syrische Blume«, deren langgestielte Blüthen beiderseits in weitem Bogen herabfallen und ihre Büste umrahmen; eine sitzende Sphinx; ein laufender Greif; ein Löwe, der einen Hirsch erjagt; auf einem Palmwipfel paarweis sich gegenübersitzende Panther und Hirsche; auch sonst ist die Palme auf diesen Bildchen raumfüllend und localbezeichnend verwendet.

Elfenbein war immer eines der wichtigsten Materialien orientalischer Kunstübung; Aegypter und Asiaten wussten es geschickt zu verarbeiten, Möbel und allerlei Geräth damit einzulegen, auch erhabene Figuren daraus zu schnitzen. Mit Strausseneiern, dergleichen eines in Mykenä sich fand, Smalt und anderen Orientartikeln gelangte es denn auch nach Griechenland, zum Theil vielleicht schon verarbeitet, zum Theil jedenfalls roh; denn einzelne Fundstücke aus der Peloponnes verrathen den einheimischen Stil, wenn auch die Bildtypen entlehnt sind. Genannt sei eine Büchse rings mit Widdern verziert und eine Dolchscheide mit dem wappenartigen Typus der Säule zwischen zwei aufgerichteten Löwen, unterhalb ein Spiralnetz, Alles in erhabener Arbeit; ein Teller mit flachgeschnittener Verzierung.



Fig. 11. Plattirte Klinge aus Mykenä. Nach Milchhöfer, Anfänge.

Wenige Techniken sind in soviel Exemplaren vertreten, wie der Siegelschnitt. Ausser den in scharf ausgeprägtem Gegensatz zueinander stehenden Arten der ägyptischen Ringsteine und der mesopotamischen Cylinder lehrt unsere Epoche noch zwei grosse Gruppen tiefgeschnittener Steine kennen, welche conventionell als hittitische und als Inselsteine bezeichnet werden; jene gehören dem nordsyrisch-kappadocischen, diese dem ägäischen Culturkreis an. Wie diese Beiden dem noch wilden Stamme ihrer Eigenart veredelnde Reiser der zwei orientalischen Hochculturen aufgepfropft haben, das wird dem näher Betrachtenden recht anschaulich an ihren geschnittenen Steinen. Interessant ist schon, wie die hittitischen Steine zwischen Ringstein- und Cylinderform schwanken. Interessanter aber noch sind die aus Griechenland, hauptsächlich Peloponnes und Kreta stammenden; sowohl syrische wie kleinasiatische Einflüsse haben merkbar auf sie gewirkt. In Pflaumenkern- und Linsenform, anfangs in weicheren, dann auch in härteren Steinarten, zuerst roh, allmälig immer vollkommener geschnitten, stellen sie am öftesten die zahmen und die jagdbaren Thiere Griechenlands vor, auch Wasserthiere; dazu dann zerfleischende Löwen, ferner mythische Wesen, wie Pegasus und Fischgott, Schlachtbilder, Cultscenen. Solche Tiefschnitte sind dann auch auf goldene Siegelringe übergegangen, deren Form die Aegypter zuerst ausgebildet hatten. Aber ägyptische Figuren erscheinen auf den mykenischen Ringen sowenig, wie sonst

an mykenischen Fundstücken; wohl aber chaldäische Typen, ähnlich wie auch auf hittitischen Steinen.[1])

Einheimisch peloponnesisches Erzengniss sind auch die **Töpferwaaren**, welche solchen Beifall fanden, dass sie weithin ausgeführt wurden; bis nach Aegypten sind einzelne Exemplare verbracht worden, als erste Gegengabe Griechenlands an den Orient für so viele ihm zugeführte anregende Vorbilder. Sie bekunden einen wesentlichen Fortschritt über die primitiven Versuche von Hissarlik, Cypern und Thera. Auf den hellen Grund malen sie mit röthlicher Farbe flott ihren Formenschatz, eine Classe in starr »geometrischem« Stil, Strich- und Zirkelornamente nebst Figuren, als Pferden, Gänsen, Fischen, selbst Kriegern und Frauen, die andere in geschwungenen Linien allerlei Pflanzen, darunter auch Palmbäume, mit Vorliebe aber nächstliegende Vorbilder vom Strande der See, Muscheln und Nautilus.[2])



Fig. 45. Tempel der Astarte. Goldrelief
Nach Schliemann, Mykenä, n. 423

Im Gebiete der textilen Künste ist mancherlei Neues zu verzeichnen. Damals entwickelte sich im Orient wohl zum ersten Male eine **Kleiderpracht**, wie sie hinfort für die orientalischen Fürsten und Grossen typisch geblieben ist. Selbst der schurztragende Aegypter weiss sich kostbar zu kleiden und zu schmücken, indem er die alte Landestracht zwar nicht aufgibt, aber, fremden Vorbildern nachgehend, doch alterirt. Die weisse Leinwand erhält, discret genug, farbige Säume, Gold und Schmelz tritt hinzu, ja Ramses II. lässt sich als Triumphator über die Cheta in anschliessendem und langem Aermelrock aus farbig gestreifter Wolle abbilden. In Babylonien aber kommt die Stickerei auf, voll entwickelt liegt sie an den Gewändern des Königs Merodach idin achi (12. Jahrhundert) vor Augen.[3]) Bald machte sie ihren Weg nach Assyrien und Kleinasien, wo das Felsrelief von Ibriz ältestes Zeugniss ist.

Die **Weberei** hat in der Epoche überraschende Fortschritte zu verzeichnen, welche, wie es scheint, den phönizischen Fabriken verdankt wurden. Ihr Ruhm braucht nur in Erinnerung gebracht zu werden; wurden doch die sidonischen Weberinnen selbst ein Ausfuhrartikel. Das Material für die Wollweberei lieferten die ungezählten Schafheerden der Hinterländer reichlich. Färbende Pflanzensäfte haben die Asiaten überall, auch in der Hausindustrie für den eigenen Bedarf, sich zu verschaffen gewusst, Roth und Blau. Vorzüglich befruchtend aber muss auf die Entwicklung einer städtischen Fabrikindustrie das werthvolle Eigenthum der phönizischen Küste, die Purpurschnecke, gewirkt haben. Die Purpurfärberei wird es gewesen sein, welche

[1]) **Milchhöfer**, Anfänge der Kunst; **Furtwängler** und **Löschke**, Mykenische Vasen, Taf E.
[2]) **Furtwängler** und **Löschke**, Mykenische Thongefässe; Dieselben, Mykenische Vasen.
[3]) **Perrot** et **Chipiez** 2, Fig. 233.

die phönizische Weberei über die gemeinasiatische Hausmacherei erhoben und die Welt ihr zum Markt gegeben hat. Die fehlenden Originale werden uns, für die stilgeschichtliche Prüfung ausreichend, durch einige monumentale Imitationen ersetzt, besonders gemalte Plafonds in ägyptischen Gräbern,[1]) Wände und Fussböden im Palaste zu Tiryns.

Diese farbigen Nachahmungen (siehe die farbige Tafel) geben einen Grund von leuchtendem Roth, auf welchem sich die andersfarbigen Muster lebhaft abheben; in diesem prächtigen Roth des Teppichgrundes wird man den phönizischen Purpur wiedererkennen dürfen. Die Muster beruhen durchaus auf der rechtwinkeligen Fadenkreuzung von Zettel und Einschlag und auf dem Schachbrett; aber welcher Reichthum ist aus dem Schema entwickelt, vielmehr hineingearbeitet. Der Fussboden der tirynthischen Halle zeigt ein geradliniges und rechtwinkeliges Netz blauer Doppellinien auf dem rothen Grund, also noch ein schlichtes und rein textiles Muster. Die reicheren Dessins der tirynthischen Wände und der ägyptischen Plafonds übertragen dieselben Spiralzüge, welche, zuerst materiell in Draht auf die Blechunterlage aufgelöthet, dann in die getriebene Arbeit aufgenommen, die phönizischen Luxusvasen verzierten, in die Webemuster, wo sie sich wie ein goldenes oder silbernes Netz über den Purpurgrund legen. Dabei ist der ursprüngliche Drahtcharakter in der Zeichnung merkwürdig hart bewahrt. Und wiederum von anderer Art und unvermittelt füllen die Winkel und Zwickel der Spiralgänge grüne Pflanzen, altägyptische Motive in längsteingebürgerter syrischer Wiedergabe. Aus diesen verschiedenen Elementen setzten sich Prachtdessins zusammen, welche verdienten, durch die uns neuerworbene Kunst der Knüpfarbeit in ihrer echten Farbenstimmung noch einmal wiederaufzuleben. Für Säume und Borten der Gewebe ist aus den ägyptischen Plafonds vielleicht nichts zu entnehmen, eher aus den gleichzeitigen Wandgemälden mit Darstellungen von Luxusbooten, deren Segel, auch im beschriebenen Stil gemustert, in den Borten Chevrons haben. In Tiryns aber findet sich das Rosettenband (gereihte Rosetten auf rothem Grund) als untere Borte.

Werfen wir einen Blick auf den Wandschmuck selbst; in ihm verbindet sich das Kunsthandwerk mit der Baukunst. Alle Arten sind in den Denkmälern des Jahrtausends vertreten oder zu erschliessen. Holztäfelung deckte die Wände in der Vorhalle des Haupthauses von Tiryns. Metallbleche, natürlich ornamentirt, waren im Kuppelgrab in gewisser Höhe friesartig herumgeführt und verkleideten den Thürrahmen am Eingang zur Kammer (erhalten sind nur die Stiftlöcher). Aufgehängte Stofftapeten müssen ebenso vorausgesetzt werden, wie Fussteppiche. Bereits aber war Wandverputz und Decorationsmalerei in breiter Uebung, wie die ägyptischen Gräber und der tirynthische Palast erweisen. In ersteren überwiegt die mythologische Figurenmalerei, deren Inhalt die Wanderungen der abgeschiedenen Seele durch die zwölf Nachtstunden bilden; dazu kommen die Plafonds in Teppichdessins. Nur von den brillantesten Leistungen der Art war vorhin die Rede; andere tragen in das Schachbrett nicht Spiral-, sondern Mäandernetze ein, dergleichen auch als Kleidmuster im Felsrelief zu Ibriz vorkommen. Einfachere Muster bewahren das zweifarbige Schachbrett schlichter, höchstens dass sie als Füllung der Felder der einen Farbe das im mittleren Reich beliebt gewesene Vierblatt durch eine der Fayenceplastik entlehnte weisse Rosette ersetzen oder sonst mit allerlei, oft recht glücklicher Abwechslung erfreuen. Uebrigens haben die ägyptischen Plafondmaler sich der gewebten Vorlagen mit aller Freiheit bedient, auch heimische Symbole eingemischt, so dass das künstlerische

[1]) Prisse d'Avennes 1, Architecture.

Eigenthum des sidonischen Webers und des thebischen Malers nicht mehr zu scheiden ist. Auf Tiryns sind die Wände grösstentheils auch stuckirt und bemalt; die architektonische Gliederung in Sockel und Oberwand ist in die Wandbemalung übergegangen. Diese beschränkt sich theils auf farbige Querbänder, theils arbeitet sie mit den erwähnten textilen und einigen anderen Mustern, welche verschiedenen Techniken abgesehen sind. Unter ihnen ist am interessantesten die Nachahmung des im Orient heimischen Wandbelags farbig glasirter Thonfliessen (Bruchstücke schwarzer und rother emaillirter Thonziegel fanden sich in Orchomenos); deutlich erkennt man das geradlinige Fugennetz wie einer Quadermauer, selbst die Abnutzung an den Ecken der Platten und die runden Köpfe der Heftnägel. Auf die Fliessen aber, wie in den vorauszusetzenden Fayenceoriginalen, so in der Freskoimitation, war Gebirgsterrain gemalt mit Andeutung von Vegetation, aber Terrain und Pflanzen waren zu einem ornamentalen Schema verkümmert (Fig. 46). Endlich sind auch Figuren in die Wandmalerei aufgenommen worden, Sphinx und Stiertänzer.

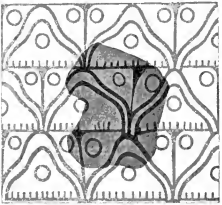


Fig. 46 Wandmalerei im Palaste von Tiryns. Nach Schliemann.

Die **Sculptur** bilden die Aegypter in ihrer Weise fort. Die Flächen der Steinstempel wurden mit dem polychromen Relief *dans le creux* überdeckt, welches sich mit einer Furche um die Contour der Figur begnügt und den Grund stehen lässt; ein Zeit und Arbeit sparendes Verfahren, auch ästhetisch gerechtfertigt, insofern es die Wandfläche möglichst intact lässt, möglichst im Charakter der Flachdecoration bleibt. Der Baukörper ist gleichsam tätowirt. Selbst die Oberfläche der für den Zweck, unter Verzicht auf die Schaftbündelform, glatt gearbeiteten Säulen erhielt diese Verzierung, welche unendlichen Raum bot, Glanz und Ruhm des Pharao in Bild und Schrift zu verewigen. Statuarischer Schmuck verbindet sich mit der Architektur; nicht blos treten Porträtstatuen des Königs, stehend oder sitzend, paarweis vor das Tempelthor und entwickeln sich von hier aus die Sphinx- und Widderalleen, sondern ganze Façaden und Pfeilerreihen werden mit Figuren in Vollrelief geschmückt, welche mit dem Rücken an der Wandfläche haften, wie ja alle ägyptischen Steinbilder an eine solche Rückwand gebunden sind. Ganz anderer Art ist die einstweilen noch schüchtern auftretende Sculptur in der nördlichen Zone. Im Gegensatz zu der scharfen Arbeit der ägyptischen Steinmetzen und Bildhauer ist sie dort überall stumpf und in den früheren Versuchen roh; am fühlbarsten ist der Abstand, wo orientalische Sculpturen zum Vorbild gedient haben und zum Vergleich herausfordern. Die Stelen von Marash, die Thorsphinxe und Reliefs zu Öyük, die Löwenbilder Paphlagoniens und Phrygiens sind hier zu nennen. Mit begreiflicher Theilnahme aber verweilen wir bei den ersten Bildhauerarbeiten auf dem Boden Griechenlands.[1]) An der einheimischen

[1]) Vergl. Joh. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik; A. S. Murray, History of greek sculpture.

Erzeugung kann man nicht zweifeln; den Anfang machen die Grabsteine vor der Burg Mykenä mit ihren kindlich zusammengestellten, unbeholfen ausgeführten Flachreliefs, deren Motive alle der Kleinkunst und dem Kunstgewerbe entlehnt sind, nämlich der Mann auf dem Streitwagen den geschnittenen Steinen und Goldringen, die füllenden Spiralmuster den Goldarbeiten (Fig. 47. 48). Aehnliche Umrahmung figürlicher Darstellung mit Spiralzügen und Flechtbändern kommt auch an »hittitischen« Cylindern vor.



Fig. 47. Goldener Siegelring. Jagdbild
Nach Schliemann, Mykenä, n 334

Wesentlich entwickelter ist die Sculptur der zweiten Phase von Tiryns und Mykenä.

Reich muss der Palast von Mykenä decorirt gewesen sein, wie Fragmente von sculpirten Alabasterfriesen darthun; einer trug ein Spiralband, ein anderer eine Reihe, gleichsam in die Breite gezogener und durch ein verticales Band getheilter Rosetten, ein in Schmelz (somit auch in Goldarbeit) vorgebildetes Motiv des mykenischen Stils. Einen gleichen Fries, welcher in Tiryns vielleicht die getäfelte Vorhalle schmückte, belebten eingesetzte blaue Schmelzstücke statt Lapis lazuli (Fig. 49). Auch die Wand- und Plafonddecorationen der Grabkammer von Orchomenos (Fig. 50) gehören hierhin; sie ahmen in derselben Flachsculptur jene Teppiche mit Spiralmustern und füllenden Blumen nach, bedeuten aber einen Fortschritt, insofern sie das Rosettenband nicht blos als Borte, sondern auch, wenigstens im Plafond, gedoppelt als Umgrenzung eines ausgesonderten Mittelfeldes, mithin organisirend verwenden. Ein äusserster Saum aus gereihten kleinen Vierecken erinnert an die eingelegten blauen Schmelzstückchen im Alabasterfries von Tiryns. Wie sehr die mykenischen Fürsten auf Pracht der Ausstattung hielten, geht besonders aus den Bruchstücken einer der Halbsäulen vom »Schatzhaus des Atreus« hervor; die ganze Säule war über und über sculpirt, der Kelch, in welchem das Pfühl des Kapitells ruht, in einen Blattkranz zerlegt, die sonstige Oberfläche mit Systemen von am Pfühl gegenständigen, am Schaft übereinandergesetzten Sparren und ausfüllenden Spiralzügen übersponnen (Fig. 40). Der Gedanke



Fig. 48. Grabstein.
Nach Schliemann, Mykenä, n 140

ist geäussert worden, die Vertiefungen all dieser decorativen Flachsculpturen seien für Ausfüllung mit Farbmasse, also kalte Emaille, bestimmt gewesen, wie diese decorativen Sculpturen

in der That an Goldschmiedewerk lebhaft erinnern. Denkt man sich Säulen und Wände in dieser ihnen gewiss am besten anstehenden echten Flachdecoration mit den leuchtenden Farben der vorbesprochenen Purpurdecken ausgeführt (und das Pfühl der Säule sieht wirklich einem mit gemustertem Stoff überzogenen Kissen gleich), so gewinnt man die Anschauung einer fürstlichen und nicht unedlen Pracht.

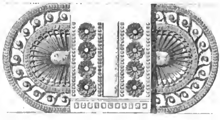


Fig. 49. Alabasterfries aus dem Palast zu Tiryns. Nach Schliemann.

Das grosse Denkmal der mykenischen Sculptur aber ist das seit Jahrtausenden berühmte Relief über dem Löwenthor, wie das phrygische Felsrelief von Ayazin auch über der Thür, dort des Grabes, als Thorwacht angebracht ist. Symmetrisch und wappenartig, echt asiatisch, componirt besteht die Gruppe, auch in einem Steinschnitt und an der elfenbeinernen Dolchscheide von Menidhi verwendet, aus einer Säule zwischen zwei aufgerichteten Löwen; sie haben die Vordertatzen auf das Doppelpostament gestellt, welches auch die Säule trägt, und kehren



Fig. 50. Sculpirter Plafond aus der Kammer des Kuppelgrabes zu Orchomenos. Nach dem Gyps photographirt.

die offenen Rachen (sie waren angestückt und sind längst verloren) gegen die etwa feindlich gesinnt Nahenden. Die Leiber der mykenischen Löwen sind schlanker als die phrygischen, Aufbau und Haltung ist wohlgetroffen, die Modellirung im Grossen wahr und die Oberfläche lebendig empfunden (Fig. 30).

Mancherlei Bildwerk war zu erwähnen, darin die Völker ihre religiösen und politischen Gedanken ausgedrückt und damit sie ihr Haus und Geräth geschmückt haben. Es lohnt, einen Rückblick auf diese Seite der Kunst zu werfen und ein paar Typen auf ihre Verbreitung und Verwendung anzusehen. Zuerst einige aus dem Gebiete des Ornaments, welches für Zwecke der Stilkritik den Werth hat, wie für den Grammatiker etwa die Endung zur Bestimmung eines Wortes. Mancherlei Austausch lässt sich weit hinauf verfolgen.

Papyrus und Lotus, original ägyptische Ornamente, müssen schon früh in die syrische Kunstindustrie Eingang gefunden haben. Andere Ornamente werden in der Kunst des alten Reiches vergeblich gesucht und treten erst nach Eintritt lebhafteren Verkehrs in Aegypten auf. So das Vierblatt (Blattkreuz) im mittleren Reich; wahrscheinlich asiatischen Ursprungs ist es auch in Mykenä reichlich vertreten. Im neuen Reich geht eine Fluth asiatischer Cultur- und Kunstelemente über Aegypten. Rosette und Sparren (Chevron), beide beliebt in Assyrien, in Aegypten früher nur untergeordnet oder gar nicht auftretend, Spiralzüge und Spiralnetze sicher asiatischen Ursprungs (mag auch die genauere Heimat festzustellen bleiben), all dies wird so reichlich angebracht, dass es den ägyptischen Sachen eine veränderte Physiognomie gibt. Die syrische Blume (das phönizische Bouquet, Fig. 51) besteht aus zwei übereinandergesetzten Blumen, einer herzförmigen mit einwärts gebogener Lippe und einer kelchförmigen mit eingerollten Blattspitzen, und einer Krone hochstengeliger Blüthen. Aus den eingerollten Blattspitzen der Kelchblume hängen Tropfen oder flatternde Bänder heraus; diese Blume kommt auch einzeln vor und ist bezeichnend. Das phönizische Bouquet findet sich öfter auf ägyptischem Boden, aber erst an Arbeiten aus der Zeit des neuen Reiches und immer in Verbindung mit anderen Merkmalen asiatischen Einflusses (neben einer der Plafondmalereien nach phönizischen Purpurteppichen; auf dem Haupte der geflügelten Sphinx und auf dem Kopf der Göttin an der in Gold gegossenen Spange; als Mittelstück wappenhaft symmetrischer Gruppen, nämlich zwischen springenden Böcken oder sitzenden Greifen), ferner auch an original syrischen Arbeiten (einem aus dem Ende der Periode stammenden Bronzerelief aus Alexandria, dessen von Flechtband umzogenes Feld die Blume als Zwickelfüllung unterhalb einer Thiergruppe, Greif und Löwe im Kampf um eine Gazelle, zeigt.[1])



Fig. 51. Syrische Blume. Nach Prisse d'Avennes.

Des eigenthümlichen Ornamentensystems der mykenischen Industrie gedachten wir oben: Gold, Schmelz- und Terracottasachen wurden mit denselben Abbildern von einheimischen Pflanzen und Thieren, und mit Vorliebe auch ihres Meeres, verziert. Die Ausführung ist meist so flüchtig und abbrevirt, dass manche der Typen schwer zu erklären sind; immerhin erkennt man, dass auch hier Fremdes, Orientalisches, sich einmischte, wie das Bild des Palmbaums. Das von Pflanzen belebte Gebirgsterrain, dessen verkümmerte Darstellung wir im Schema einer Art aufgerichteter Schuppen in den tiryntischen Wandmalereien erkannten, kehrt ebenso an Thon-

[1]) Longpérier, Musée Napoléon 3, pl. 21. 4.

gefässen wieder (wo die Schuppen von Anderen für Muscheln erklärt werden) und an dem flachgeschnitzten Teller von Spata; ihre Bestätigung erhält unsere Auffassung aus späteren assyrischen Landschaftreliefs und phönizisch-assyrischen Bronzeschalen, welche mit gleichartigen Gebirgslandschaften, dort von Bäumen und Wild belebt, verziert sind.

Unter allem Gethier kehrt der Löwe in den Denkmälern der Periode am häufigsten wieder, in ägyptischen, syrischen, kleinasiatischen und ägäischen. Sollte der Löwe in jenen Zeiten auch in Kleinasien und Griechenland angetroffen worden sein, so würde seine Verbreitung im Bilde doch aus dem Bildhandel zu erklären sein. Der Sphinx tritt damals seine Wanderung durch die Welt an; zunächst nimmt er von den asiatischen Monstren die Beflügelung, und zum ersten und einzigenmal erscheint dies ägyptische Königsbild weiblich; die Sphinxgestalt der Königin Hatsepsu ist beflügelt und trägt auf dem Haupte die syrische Blume. Die ägyptischen Sphinxe kennen wir nur gelagert, unägyptisch ist das Stehen oder Sitzen der Thorsphinxe von Öyük und der mykenischen Exemplare. Der Greif ist asiatische Bildung. In chaldäischen Bildwerken gibt es einen geflügelten Löwen mit Adlerfüssen und Spitzohren, einen ähnlichen Typus in Assyrien, mit einem Knopf auf der Stirn. Syrischen Ursprungs, in syroägyptischen und mykenischen Denkmälern vorkommend, ist der eigentliche Greif, Löwe mit Adlerflügeln und Adlerkopf, dort laufend und zerfleischend, dagegen ruhig sitzend in Kleinasien, vereinzelt auch in geschnittenen Steinen des mykenischen Kreises dargestellt.[1])

Unter den Göttertypen ziehen die syrisch-kleinasiatischen die Aufmerksamkeit auf sich; denn sie stehen auf dem Rücken von Thieren, die Göttin von Qades (auch in den ägyptischen Bilderkreis eingedrungen) auf einem Löwen, ebenso die Göttin von Jasilikaja. Träger ihres jugendlichen Gefährten ist ein Leopard, zweier Begleiterinnen ein Doppeladler (den Typus haben die Kreuzfahrer nach dem Abendland gebracht). Der führende Gott des von links kommenden Zuges steht auf den gebeugten Nacken zweier Männer, mehrere seines Gefolges auf Bergkuppen. In den Feldzeichen der assyrischen Könige steht Gott Assur wohl auf einem galoppirenden Stiere, wie immer in ruhiger Haltung den Bogen spannend. Wenn nun in der mykenischen Wandmalerei das befremdliche Bild eines Stiertänzers erscheint, eines kaum bekleideten, auf dem Rücken des galoppirenden Stieres heftig tanzenden Mannes, so wird man schwerlich eine Scene aus dem Leben anerkennen wollen. Bekam der tirynthische Maler solch ein Bild wie den Gott Assur unter die Augen, so mochte es ihn reizen, die Wunderlichkeit auf seine Weise zu enträthseln, mit dem Humor, wie ihn das zweite Jahrtausend zum Beispiel im Turiner Papyrus bekundet, seinem Katzundmäusekrieg und der verkehrten Welt.

Eine Gemeinsamkeit des Stiles lässt sich auch in der Zeichnung nicht verkennen. Das Aegypten des neuen Reiches sieht auch in dieser Beziehung wesentlich anders aus, als das alte Reich; und der eigenthümliche Stil der Epoche, welcher den Werken des syro-ägyptischen Kreises das Gepräge gibt, eignet auch denen des mykenisch-ägäischen, mehr als den nordsyrisch-kleinasiatischen. Während dort eine gewisse, kurz gesagt Plumpheit erst in den spätesten, zeitlich nicht mehr in die Periode fallenden Erzeugnissen wenigstens einigermassen überwunden wird, hat sich im Süden ein tiefgreifender Umschwung gegen die ältere Art vollzogen. Gedrungen, markig, ein wenig hölzern war die Erscheinungsweise im ägyptischen alten Reich; nun aber sind die Formen, mit unter Einfluss des gesteigerten Verkehrs und der innigen Berührung

[1]) Furtwängler, Gryps (in Roschers Mytholog. Lexikon).

mit der weicheren Art Asiens, flüssig geworden, und man erfreut sich an vollgeschwungenen Linien, wie den Profilen der Kelchkapitelle in den Hypostylen von Karnak und im Ramesseum, und an dem geläuterten Geschmack in den Basreliefs aus Abydos, deren feinempfundene Linien der ägyptischen Sculptur einmal und nicht wieder eine gewisse Ausdrucksfähigkeit verliehen. Doch blieb die Uebertreibung nicht aus, die Figuren büssten Mark und Knochen ein, sie wurden in der Ramessidenzeit so schlank und geschmeidig, dass sie als kautschukartig bezeichnet werden



Fig. 52. Ramses II. auf dem Streitwagen gegen die Cheta. Aegyptisches Wandbild.
Nach Prisse d'Avennes.

durften. Solche aalhafte Gestalten finden sich besonders in Darstellungen von Kämpfen und Tänzen; der erst im neuen Reich geschaffene Typus des Pferdes ist eben deshalb so gezogen und schematisch ausgefallen (Fig. 52). Dieser Ueberschlaukheit und Uebergeschmeidigkeit parallel geht eine Ueberheftigkeit in den Bewegungen. An allen diesen Eigenschaften haben auch die syrischen und die mykenischen Figuren Theil, die laufenden und zerfleischenden Löwen und Greife, die rennenden Gespanne, die jagenden und kämpfenden Männer, im höchsten Grade auch der Stiertänzer.

Dritte Periode. Die Zeit des assyrischen Weltreiches.



Fig. 53. Adlerkopfiger Gott. Assyrisches Wandrelief.

Die Geschichte geht ihren Gang; in ihrem Kaleidoskop verschieben sich die Figuren. Im Orient zwingt die schneidige Hand des Assyrers nicht blos die Völker Mesopotamiens und Syriens, sondern auch das entthronte Aegypten zum ersten Weltreiche zusammen. Tyrus und Jerusalem, so glänzenden Aufschwung sie nehmen, müssen sich hier bescheiden, Tyrus findet im fernen Westen Ersatz. Armenien und Phrygien bringen neue Dynastien hervor, deren Spuren unverlöscht sind. Die Hellenen aber nehmen ihre bleibenden Sitze an den Gestaden des ägäischen Meeres ein und beginnen alsbald, voll kecker Jugendkraft, überallhin ihre Blicke zu richten und bis an die entferntesten Küsten des Mittelmeeres und des Pontus ihre Pflanzstädte zu werfen, das Gebiet ihrer künftigen Culturherrschaft bereits in weiten Grenzen gleichsam abzustecken. Auch Italien gelangt nach Einwanderung der Etrusker zu fester Besiedelung.

Orientalen und Hellenen im Wettbewerb.

Weltbild.

Unter den letzten Ramessiden zerbröckelte die Macht **Aegyptens**, wechselnde, ja landfremde Herrschergeschlechter lösten sich ab und lagen im Streit, im zehnten Jahrhundert die zweiundzwanzigste, libysche Dynastie mit dem Pharao **Sesonk**, dem Sisak der Bibel, dann die dreiundzwanzigste von Tanis, die vierundzwanzigste von Bubastis. Priesterkönigthum und Ammoncultus von Theben erhalten sich, nach Süden verpflanzt, in dem Steckreis des Staates von Napata. Von dorther stammte die fünfundzwanzigste, äthiopische Dynastie der **Sabako**

(728), Sehakhotep und Taharka, und aus dieser wieder die Ahnfrau der welt- und kunstgeschichtlich gleich merkwürdigen sechsundzwanzigsten Dynastie. Diese Saïten versuchten eine Restauration des Pharaonenreiches und der alten Pharaonenkunst, zugleich aber brachen sie mit der altherkömmlichen Abgeschlossenheit Aegyptens gegen das Mittelmeer. Necho I. musste die assyrische Oberherrschaft dulden, erst Psammetich I. (663) wurde mit Unterstützung der Lyder und der Jonier Meister des Landes und ward der Erneuerer des Reiches. Jonische und karische Söldner, welche durch ihre den Orientalen ungewohnte Rüstung imponirten, siedelte er in befestigten Lagern zum Schutze der Ostgrenze an, griechischen und phönizischen Händlern öffnete er die Küste. Necho II. versuchte einen Canal vom Nil nach dem rothen Meere zu graben und sandte eine Expedition phönizischer Schiffe zur Umsegelung Afrikas aus. In der Kunst bemühte man sich redlich, die erloschene Flamme wieder anzufachen; man wiederholte den alten Tempelbau und wiederholte das Grab des alten Reiches, den Sarkophag (oben Fig. 2), die Reliefs, wiederholte das Höhlengrab des neuen Reiches, dies allerdings gesteigert durch übertriebene Verlängerung der Syrinx und Hinzufügung eines Vorhofes mit Pylon. Copirt ward auch die alte Plafondmalerei mit geringen, aber zur Stilkritik genügenden Abweichungen. Die Plastik hält die überlieferten Typen fest, was unsere Museen an ägyptischen Figuren haben, kommt überwiegend aus jener Zeit.

Unter den Städten Phöniziens trat Tyrus in den Vordergrund. Eine neue weltgeschichtliche Bedeutung gewann dies Volk in der tyrischen Periode durch die Erstreckung der Schifffahrt in das Westbecken des Mittelmeeres, wo es in einer Anzahl günstig gelegener Städte wirksame Stützpunkte für die Erschliessung der Westländer fand. Auf die Ausbeutung frischer Erntefelder wurden sie nachdrücklich hingewiesen, seit die Griechen das ägäische Meer ihnen entzogen hatten; das geschah nicht auf Einen Schlag, vereinzelte Stellen wie Thasos und zum Theil Rhodos behaupteten sie länger. Die natürliche Etappe auf dem Vordringen in das Westmeer bildete Melite mit Gaulos (Malta und Gozzo). Es folgen viele Punkte einerseits Siciliens, wie Panormos (Palermo), anderseits Nordafrikas, wie Utika, Hippo, Hadrumet, Leptis. Vorzüglich aber ward Karthago ein neuer Stütz- und Ausgangspunkt für die weiteren Unternehmungen, erhob sich daher zu einer selbständigen Macht. Jene weiteren Fahrten gingen, vielleicht schon in vorkarthagischer Zeit, nach Tarsis (Tartessus), um Zinn zu holen, zu Ende der assyrischen Periode aber, eben von Karthago aus, hinüber nach Sardinien und nach der Küste Etruriens, wo Agylla (Cäre) einer ihrer Hauptstapelplätze war. In der erwähnten, erfolggekrönten Umschiffung Afrikas machte Phönizien einen glänzenden Abschluss seiner grossen Zeit. Die Kunst der Phönizier bewahrt den Charakter einer Mischkunst. Auf dem Boden Syriens begegnen sich die Elemente der asiatischen und der ägyptischen Weise, vermengen sich und erhalten unter der Hand des phönizischen Zeichners immerhin ein eigenes und kennzeichnendes Gepräge. Monumente phönizischen Fels- und Steinbaues gibt es wohl, aber der Mehrzahl nach sind sie entschieden jünger oder undatirt; es erscheint gewagt, sie hier zu verwerthen, es wäre denn nur zu einer allgemeinen Charakteristik phönizischer Kunst über-



Fig. 51. Elfenbeinrelief.

haupt. Sidon besitzt eine während der assyrischen und der persischen Zeit benutzte Todtenstadt, aus unterirdischen Grüften bestehend, zu deren Eingang sich, wie es in Altmemphis üblich war, ein Schacht hinabsenkt. Heiligthümer beschränken ihre baulichen Anlagen auf ein Tempelchen inmitten eines weiten ringsumschlossenen Hofes. Ein solches ist zu Arvad (Amrit) in Ruinen erhalten; der Hof ist selbst aus dem Fels geschnitten, dessen senkrechte Wände ihn umschliessen; vielleicht zogen sich Hallen an denselben hin. Im offenen Raume standen drei Zellen, rings von Wasser umgeben; auf kubischem Sockel erhob sich die vorn offene, aus einem Monolith gehöhlte und von monolither Platte gedeckte Aedicula. Dieser Monolithismus ist ägyptisch, und eine ägyptische Corniche krönte den Bau. So bestand auch das berühmte Heiligthum der Aphrodite von Paphos aus einer Cella innerhalb eines weiten Hofes. Gewisse Steinbauten auf Gaulos zeigen im Grundriss orientalisch querliegende Säle mit einer Art Apsis im Hintergrund; auch die Querräume schliessen an beiden Enden halbrund.[1]) In der Fondnische und in einzelnen der Nebennischen steht je ein Steinmal auf einem Stufenbau. Am Portal eingemeisselte Spiralbänder weisen in Uebereinstimmung mit der Grundidee des Baues auf orientalischen und in gewisser Beziehung direct auf phönizischen Ursprung, obwohl die hier charakterlose Abrundung der Räume etwas Barbarisches hat; das unregelmässige Mauerwerk beweist nach keiner Seite. Erzeugnisse phönizischer Kunstgewerbe in Elfenbein und Bronze aus der Periode sind vorhanden.

Die Könige von Jerusalem, David und Salomon, sind uns in ihren Thaten und Werken deutlich genug gezeichnet, um mit Zuhilfenahme der phönizischen Denkmäler den Stil damaliger orientalischer Cultur in Palast und Tempel erfassen zu können. Bereits David hatte mit phönizischen Arbeitern eine erste Burg gebaut, aus Steinquadern, Cedern vom Libanon und Cypressen. Auf grösserem Fusse errichtete Salomon, gefördert durch den befreundeten König Hiram von Tyrus (969), seine Neubauten, welche als Hauptbeispiel phönizischer, das ist ägypto-syrischer Bauart der Periode zu verwerthen wären, wenn es gelänge, die ausführlichen Beschreibungen der Bibel auf dem Reissbrett zu fixiren. Der jüngste der zahlreichen Reconstructionsversuche legt für den Palast das System des hypotaktischen Baues zu Grunde, wie es im ägyptischen Haus- und Tempelbau angewendet ist: ein Vorhof (Haus des Waldes Libanon), an drei Seiten umsäult, mit drei Stockwerken über den Hallen; an der Fondseite die Vorhalle des Thronsaales (welcher mit der grossen Halle identificirt wird); letzterer dreischiffig mit überhöhtem Mittelschiff (basilikal); dahinter das Wohnhaus.[2]) Zu diesem System und zu seiner Ausführung wesentlich in Holzbau liefert der Palast von Tiryns mit dem umsäulten Vorhof, der Vorhalle und dem Megaron eine schlagende Analogie. Noch weiter zurück auf dem höchsten Felsgipfel über dem Palast befand sich der Felsaltar; hinter ihm und inmitten eines weiten Hofes erhob sich nun der salomonische Tempel. Schmal und in die Tiefe gehend, bestand er aus drei in der Hauptaxe aufeinander folgenden Räumen, Vorhalle, Hauptbaus, Allerheiligstem, aussen hufeisenförmig umfasst von Kammern in drei Stockwerken übereinander. Das reiche bronzene Tempelgeräth war schlechthin phönizische Arbeit, gegossen von Hiram Abi, dem Tyrier; ebenso die goldene Auskleidung des Allerheiligsten, sofern sie zur ursprünglichen Ausstattung gehörte.

[1]) E. Gerhard, Kunst der Phönizier (Gesamm. Abh., Taf. 42).

[2]) K. Lange, Haus und Halle, Taf. 5, Fig. 4. Die frühere Auffassung bei Stade, Geschichte des Volkes Israel.

In ganz Syrien blühte zu allen Zeiten der Felsbau; die Gräber waren Felsgrüfte, aber in jener Zeit wandten die Israeliten keine Kunst daran. Merkwürdig aber ist ein in Jerusalem zur Zeit des Königs Hiskias gegrabener Felscanal; von den zwei Endpunkten aus begann man die Arbeit; halbwegs trafen sich die Arbeiter, allerdings erst nach manchen Irrgängen.

Erster Eroberer unter Assyrieus Königen war Tiglatpilesar I. (1100); ein Denkmal seiner Thaten ist das Felsrelief von Korkhar. Weiterhin tritt Assurnazirpal (Assuridanipal) hervor, welcher die Residenzstadt Kalach neu baute und in ihr seinen Palast (jetzt Nimrud N.W.).[1]) Den Typus der assyrischen Militärmonarchen hat Salmanassar II. (860) am glänzendsten verkörpert; er rühmte sich, einunddreissig Campagnen gemacht zu haben. Auch er baute sich einen Palast in Kalach (Nimrud C.). Von jedem dieser beiden Könige ist eine Statue, eine Stele, ein Obelisk (Fig. 55) erhalten; aus Salmanassars Zeit noch das eherne Thor von Imgurbel (Balawât). Zur höchsten Blüthe und grössten Prachtentfaltung gelangt Assyrien unter den Sargoniden. Sargon (721) kämpfte mit Aegypten, unterwarf Syrien, doch ohne Tyrus, und herrschte über Cypern, wie seine dort gefundene Stele bezeugt. Er schuf sich eine neue Residenz, nördlich unweit Niniveh, ein Versailles hat man wohl gesagt, und nannte sie nach seinem Namen Sargonstadt, Dur Sargina (jetzt Chorsabad); sie stellt für uns die Norm eines assyrischen und überhaupt mesopotamischen Königsbaues in ihrer höchsten Entwicklung dar, umfassend ummauerte Stadt mit Burgterrasse, Palast mit Herrenhof, Frauenhof, Wirthschaftshof und Stufenthurm (Fig. 56).[2]) Sein berühmter Nachfolger Sanherib (705) bändigte die Elamiter und die Chaldäer und setzte die Versuche gegen Aegypten fort, erneuerte Niniveh und errichtete sich dort einen Palast (jetzt Kuyundschik S. W.), welcher an Grösse alle früheren übertraf; das Cedernholz dazu bezog er vom Libanon.[3]) Von ihm melden noch die Felsreliefs von Bavian und Malthai.[4]) Im siebenten Jahrhundert machen die letzten Sargoniden eine blendende Erscheinung, wenn schon der Glanz nicht durchaus echt ist. Assarhaddon (681) zog gegen König Taharka von Aegypten, eroberte Memphis und fügte auf dem Rückweg zu den alten Triumphalreliefs Ramses II. am Engpass über dem Flusse Lykos auch seine Stele, um an diesem Völkerthore den eingetretenen Umschwung der politischen Verhältnisse für alle Zeiten zu beurkunden. Zehn Paläste und sechsunddreissig Tempel hat derselbe König gebaut, seinen Hauptpalast in Kalach (jetzt Nimrud S. W.) auf grösstem



Fig. 55. Obelisk Salmanassar II.

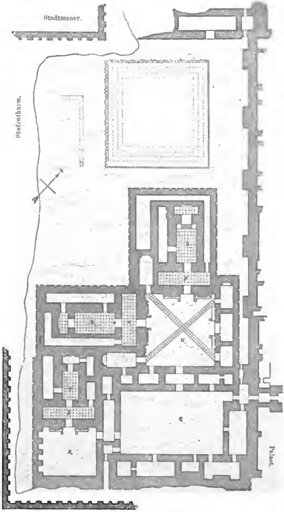
[1]) Nimrud N.W. bei Layard, Discoveries und Mon. of Nin.

[2]) Botta et Flandin, Monument de Ninive. Thomas et Place, Ninive et l'Assyrie.

[3]) Perrot et Chipiez 2. Fig. 209 ff.

[4]) Bavian bei Layard, Mon. 2, pl. 51. Malthai bei Place, pl. 45.

Plan; die zur Wandbekleidung nöthigen Steinplatten entnahm er älteren Palästen, besonders denjenigen Salmanassars II. und setzte sie blind auf, die alten Reliefs nach hinten. Psammetichs des I. Zeitgenosse Assurbanipal (667, der Sardanapal der Griechen) baute in Niniveh seinen Palast (jetzt Kuyundschik N.), in welchem er eine umfangreiche, auf Terracottatäfelchen geschriebene Bibliothek anlegte.[1]) Die grosse Invasion der Skythen, welche ganz Vorderasien bis zum persischen Golf überschwemmte, Mesopotamien verwüstete und entvölkerte, zerrüttete auch Assyrien; die letzten Königsbauten sind ärmlich. Endlich ging die Weltherrschaft in andere Hände über, Niniveh fiel, um nicht wieder aufzustehen.



Vorhof Q, drei Wohnungen RST, UVX, UYZ

Fig. 56. Harem des Palastes zu Chorsabad. (Place et Thomas.)

Assyrien ist das obere Mesopotamien am Mittellauf der zwei Ströme, mit seinem Schwerpunkt am Tigris; nicht das tischflache Alluvium des Niederlandes, sondern ein mässig bewegtes Terrain, bildet es den Uebergang zu den anschliessenden Hochgebirgsländern. Kalkstein und Alabaster stand den Baumeistern zu Gebote; aber sie haben darauf verzichtet, den Reichthum auszunützen. Verharrend bei der Weise des Niederlandes, führten sie die nämlichen massigen Wände aus ungebrannten Ziegeln auf, nur dass sie sich nicht mehr die Zeit nahmen, vor dem Aufsetzen die Ziegel trocknen zu lassen; feucht wie sie aus der Hand kamen wurden sie aufgepackt und klebten so zu einer Masse zusammen, welche die Fugen der Lagerschichten nicht

[1]) Zum Palast vergl. Rassam, Transact. Soc. Bibl. Arch. 7, 37.

mehr erkennen lässt, was die getrocknet aufgesetzten Luftziegel der Chaldäer erlaubten. Kalksteinquadern haben erst die Sargoniden verwendet, aber nur zum Unterbau; eine ganz in Steinbau ausgeführte Terrasse (zu Chorsabad) ist einzigartig. Umfangreiche Steinplatten, mit einem Teppichmuster in Flachsculptur verziert, lagen als Schwellen in den Thüren (Fig. 57). Im Hochbau werden nur zur Verkleidung der unteren Wandfläche in den Staatszimmern und Höfen flach sculpirte Alabasterplatten verwendet. Diese monumentale Flächendecoration, an den langen Wandstrecken figurirte Friese mit Darstellungen aus dem Hof-, Jagd- und Kriegsleben des Königs (Kämpfe und Belagerungen, Vorführung von Gefangenen und Beute, Opfer und Gelage), steigerte sich an den Portalen zu höheren Reliefs, Bildern von Göttern und Dämonen, und gipfelt in den riesenhaften steinernen Eckpfosten, welche zu gewaltigen Thorwächtern in Gestalt der Flügelstiere ausgehauen sind. Die Oberwände wurden mit glasirten Thonfliessen ausgelegt, auch thönerne Gesimse werden erwähnt; untergeordnete Räume begnügten sich mit Stuckmalerei, Alles nach altmesopotamischem Brauch. In der Deckenbildung wechselten Balkenlagen mit Gewölben; der gewohnte Lehmestrich deckte Balken wie Gewölbe.



Fig. 57. Sculpirte Schwelle aus Chorsabad mit Teppichmuster.
Nach Photographie.

Aufkommen und Ausbreiten der assyrischen Macht wird in weiten Kreisen fühlbar; die Nachbarländer bekunden in ihren Denkmälern aus der assyrischen Periode eine zunehmende Annäherung an den assyrischen Stil. Jener nordsyrisch-kappadokische Kreis, dessen Originalart wir in der vorigen Periode skizzirten, wird zu allererst in Mitleidenschaft gezogen; je jünger dort die Monumente, desto mehr assyrische Elemente sieht man eingedrungen, nicht blos die Tracht des Haares und Bartes, sondern auch den Stil der Bildwerke; zuletzt sind die Reliefbilder nach Inhalt, Composition und Umrahmung blos noch die Schatten der assyrischen Wandreliefs, nur dass ausser der Provenienz die unveräusserliche stumpfere Form den »hittitischen« Ursprung verräth.

Die Kriegszüge der Assyrer erstreckten sich nördlich nach Armenien, wo zu Salmanassars Zeit ein neues Königreich entstanden war. Armeniens culturgeschichtliche Stellung bestimmt sich nach seiner Mittellage zwischen Kleinasien und Assyrien. Ein Tempel mit Giebel und

sechs Säulen in der Front, geschmückt mit Rundschilden, aus welchen Löwenrachen schauen, und vor welchem ein Gestell mit eingesetztem grossen Kessel neben einigen Statuen sich befindet, erscheint in einem Relief aus Chorsabad: der Giebel hat die Dachform der nördlichen Zone, Löwenschilder, Kessel und Statuen waren aus assyrischer Kunst entlehnt (oben Fig. 6).

Aus jener Zeit hat auch **Phrygien** Denkmäler einer neuen Dynastie (die Königsnamen Midas und Gordias sind inschriftlich gesichert) hinterlassen, Felsgräber, welche denen der früheren Periode wesentlich gleichen, daneben andere in mehrfacher Beziehung eigenthümliche (Fig. 7). Zwar wiederholen auch sie die Formen des Holzbaues mit dem nordischen Giebel; hier aber liegt mehr Schreinerwerk zu Grunde. Eckpfosten und Giebelränder waren mit Brettern verkleidet, verziert mit ausgestochenen Rauten; die Wand deckt in ähnlicher Flachsculptur das oben als nordisch bezeichnete Textilmuster aus einem Netz diagonallaufender abgetreppter Linien, hier mit eingestreuten gleicharmigen Kreuzen.[1])

Unterdessen durchlebten die Länder des ägäischen Meeres und Italien wichtige Umwälzungen. Ein Druck aus Norden mag es gewesen sein, dessen Wirkung sich gabelnd Völkerbewegungen in beiden Ländern hervorrief, die **dorische Wanderung** in Griechenland (um 1100) und die Einwanderung der **Etrusker** in Italien mit der anschliessenden definitiven Niederlassung sowohl der Italiker, wie der Etrusker.[2]) Die dorische Wanderung ihrerseits hatte die hellenische Besiedlung der kleinasiatischen Küste und die kräftige Entwicklung des städtischen Lebens zur Folge. Insbesondere waren es die günstig gelegenen Hafenplätze an den Ausmündungen der oben gezeichneten Handelsstrassen durch Kleinasien nach Syrien und Mesopotamien, welche durch emsigen Betrieb von Handel und Gewerbe erstaunlich rasch emporblühten, so **Smyrna** und **Phokäa** vor der Mündung des Hermos, **Ephesos** an der des Kayster, **Milet** und **Samos** vor dem Mäander.

Hier ist der Ort, des **homerischen Epos** zu gedenken, dem Niederschlag der vergangenen Jahrhunderte, dem Spiegelbild der gleichzeitigen Cultur, den grossen Propyläen der griechischen Litteratur. In plastischen Gestalten hat die homerische Poesie die Ideale ritterlicher Zeiten aufgestellt, Typen starker und weiser Männer, hingebender und besonnener Frauen mit dem Scheine individuellen Lebens ausgestattet, über ihnen einen Olymp persönlicher Götter organisirt, wie ihn bisher kein Volk besass. Wie aber die tiefen Gedanken aus der eigenen Brust geschöpft waren, so wurden Scenerie, Tracht und alles Aeusserliche wesentlich nach der nächsten Umgebung gestaltet. Die Heimat des Epos ist die kleinasiatische Küste, welche die Griechen nun innehatten, und die im Epos wiedergespiegelte Cultur ist eben die altjonische. Jene im vorigen Zeitraum geschilderte Mykenäcultur war durch die Stürme der dorischen Wanderung nicht abgeschnitten worden; sie hatte fortgedauert und hatte sich fortentwickelt. Jetzt stand die Welt unter dem Zeichen der assyrischen Herrschaft; die neue Weltlage hat nicht nur Armenien und das Chetagebiet beeinflusst, sie lässt sich mit der Zeit bis in Althellas spüren. Die Continuität der Entwicklung seit der Glanzzeit von Tiryns und Mykenä durch die Jahrhunderte der assyrischen Periode und weiter hinab erlaubt uns, die Denkmäler aller dieser

---

[1]) Steuart, Descr. Mon. Lydia and Phrygia.

[2]) Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass eine antike Meinung, welche auch bei neueren Forschern Anklang gefunden hat, die Etrusker zur See aus Kleinasien eingewandert sein lässt.

Zeiten zu verwerthen, wenn es darauf ankommt, zu den homerischen Beschreibungen Anschauungen zu gewinnen. Nachdem schon vorher mit Glück daran gegangen war, die Kunstart der im Epos beschriebenen Werke festzustellen, sind neuerdings die zahlreichen Funde der letzten Jahrzehnte nicht ohne Erfolg ausgenutzt worden, den Homer zu illustriren. Ein goldener Becher aus Mykenä ist im Kleinen genau das Modell des homerischen Bechers des Nestor, und die plattirten Metallarbeiten ebendaher stellen das Verfahren vor Augen, welches in der Ilias Hephästos anwendet, da er den Schild des Achilleus verzierte.[1])

Die Welt von Idealen aber, welche die Poesie gestaltete, ward der bildenden Kunst eine unerschöpfliche Fundgrube. Nach dem Fortgang der Zeiten und dem Wandel der Anschauungen diese Ideale den Hellenen durch stete Wiedergeburt lebendig und im Flusse zu erhalten, war das wetteifernde Bestreben wie der Dichter und Denker so der Bildhauer und Maler.

Die Hellenen aber wuchsen an Volk, an Kraft und Muth. Sie hatten nicht Raum genug, und die städtische Industrie suchte erweiterte Absatzgebiete. Dem bereits bewährten Scharfblick im Ausspähen günstiger Positionen folgend befuhren sie das Meer und gründeten immer neue Kolonien. Hauptausgangspunkte, Mutterstädte der bedeutendsten Pflanzstädte waren in Hellas Chalkis auf Euböa und Korinth, in Kleinasien Samos und Milet. Chalkis ging voran; einerseits gewann es im nördlichen Theil des ägäischen Meeres die Halbinsel Chalkidike für die jonische Cultur, andererseits fuhren seine Schiffe nach Sicilien und gründeten an dessen Ostküste Naxos (735), Katane und Leontinoi, an der Meerenge Zankle (später Messana, Messina genannt) und Rhegion am tyrrhenischen Meer auf vortretender Landspitze zwischen Campanien und Latium, vielleicht früher schon Kyme. Seinen Spuren folgten die Korinther und gründeten Syrakus an günstigster Stätte und zu grösster Zukunft bestimmt. Sparta entsandte die Stifter Tarents, an der Südwestseite Unteritaliens erwuchsen auf einem Boden, welcher hundertfältige Frucht trug, die achäischen Colonien, vorzüglich Sybaris, zu sprichwörtlicher Ueppigkeit. Noch weiter westlich wagten sich die Jonier Kleinasiens, die Samier, bis Tartessos und brachten reichen Gewinn heim (Kolãos 640). Die Phokäer gründeten Massalia (Marseille) und später Alalia auf Corsica, gegenüber Etrurien, als offene Nebenbuhler der Karthager. Andere Wege ging Milet; viele Colonien stiftete es rings am schwarzen Meer, an dessen Eingang Megara Byzanz erbaute. Wieder andere wandten sich nach Süden und Osten, Dorer von der Peloponnes und von Thera gründeten an der gegenüberliegenden Küste Afrikas in fruchtbarem Gebiete Kyrene, frühzeitig auch ward Kypros an mehreren Punkten von Griechen besetzt.

Charaktere.

An der Spitze der Culturfactoren, welche durch den Völkerverkehr überallhin getragen wurden, steht die Schrift, die stille, aber thätige Gehilfin des Menschen. Schrift, in Gestalt von Bilderschrift, fanden wir in drei von einander unabhängigen Arten: den sumerisch-chaldäischen Ideogrammen, welche sich zu der Keilschrift abschliffen, den ägyptischen Hieroglyphen und den noch nicht entzifferten nordsyrischen (hamathenischen) Zeichen. Von letzteren leitete sich die Silbenschrift her, welche einst Kleinasien beherrschte, bis sie durch das welterobernde Alphabet zunächst auf Cypern beschränkt und endlich ganz beseitigt wurde. Die Buchstaben-

[1]) H. Braun, Die homerische Kunst. W. Helbig, Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert.

schrift ist Erfindung der Phönizier, gewiss auch abgeleitet von einer der Bilderschriften, doch ist noch nicht ausgemacht von welcher. Alle Alphabete aber stammen vom phönizischen, sowohl die semitischen wie das der Hellenen. Natürlich gewannen die übernommenen Zeichen unter den anderen Händen anderen Stil; und weil das griechische Lautsystem mit dem phönizischen sich nicht deckte, so musste auch das Schriftsystem manche Umdeutung erfahren. Den Stamm des griechischen Alphabets bildeten die zweiundzwanzig Zeichen des altphönizischen; in dieser Gestalt haben es die südägäischen Inseln Kreta, Melos und Thera zuerst angenommen und behalten. Die nächst benachbarten nördlicheren Cykladen, wie Paros und Naxos, nebst Attika, fügten zwei Zeichen für Ph und Ch (Φ, X) hinzu; noch zwei weitere für Ps und X (Ψ, Ξ)



Fig. 58. Assyrischer König auf der Löwenjagd. Wandrelief aus Kalach.
Nach Photographie

die Kleinasiaten, Dorer und Jonier ohne Unterschied, so Rhodos und Halikarnass, so Ephesos, Samos und Milet; in Hellas bedienten sich dieses kleinasiatischen Alphabets Argos, Korinth und Megara, mit ihren Kolonien Syrakus und Byzanz. Eine andere Staatengruppe verwendete für X und Ch die Zeichen X und Ψ, nämlich die übrige Peloponnes, Mittelgriechenland nebst Euböa, Thessalien und die zugehörigen Kolonien, die spartanische Tarent, die achäischen Kroton und Sybaris, dann die chalkidischen, die auf der Chalkidike und die sicilisch-italischen, wie Naxos, Zankle, Kyme. Letztere aber, also die unteritalischen Griechen, sind es gewesen, welche den italischen Völkern, den Etruskern und Latinern die Buchstabenschrift mitgetheilt haben.[1])

[1]) Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets.

Einheitliches Gepräge hat die Kunst der Periode im Orient; ein gemeinschaftlicher Zug geht durch die Denkmäler der Saïten und der Sargoniden. Der Orient hatte seine Formenwelt geschaffen und abgeschlossen, Neues fügte er nicht mehr hinzu, allenfalls verfeinerte er das Vorhandene. Es ist kein Mark mehr drinnen, weder hüben noch drüben, aber grosse Thätigkeit, fleissiges Bemühen, Feinheit der Arbeit, Eleganz der Form. Alterthümelei wirkt, als etwas Missverstandenes, Unechtes, immer unerfreulich; diese trostlose Erscheinung begegnet in der Weltgeschichte der Kunst zum ersten Male in den saïtischen Denkmälern. Alle Sauberkeit und Finesse der Arbeit kann über die innere Werthlosigkeit nicht hinweghelfen. In einigen Statuen findet sich ein Schimmer von Freiheit in Haltung und Bildung, wie ein Abglanz der Morgenröthe, die jenseits des »Nordmeers« das Erwachen einer glücklicheren Kunst verkündete. Auf anderem Wege ist die assyrische Kunst zu ähnlichem Ende gekommen; an den datirten Wandreliefs der Königspaläste lässt sich die Entwicklung Schritt für Schritt verfolgen. Die älteren Reliefs, von Kalach (jetzt Nimrud), sind äusserlich kenntlich durch das Schriftband, welches quer über alle Figuren rücksichtslos wegläuft; die gedrungenen Figuren füllen den Rahmen (Fig. 59). Das Relief, damals flach, wird stärker unter Sargon und Sanherib (Chorsabad und Kuyundschik S. W.), die Arbeit peinlicher, zierlicher, die Gestalten werden schlanker; landschaftliche Hintergründe treten ein und entwickeln sich bereits bis zu Landschaften mit genrehafter Staffage; Pflanzencharaktere, wie Palme oder Weinstock, werden gut unterschieden. Das Relief Sardanapals endlich stellt die höchste Blüthe der assyrischen Sculptur dar, die Landschaft wird auf das Reichste entwickelt, die Thiere sind äusserst charakteristisch und lebensvoll. Die Arbeit ist wie bei den Saïten delicat, preciös (Fig. 60).


Fig. 59. König Assurnazirpal. Wandrelief.
Nach Photographie

Entgegengesetzt ist das Schauspiel, welches die Hellenen uns geben. Dies Volk ist in seinen Jünglingsjahren, es macht erst seine Schulzeit durch; es übt die eigene Kraft, versäumt dabei aber nicht, was aus dem Orient zu ihm kommt, als Lehrstücke zu studiren und nachzumachen, das Brauchbare sich anzueignen und mit dem Selbsterzeugten zu verschmelzen. Die

griechische Kunst ist von vornherein zu reichem Leben bestimmt; aus Freiheit und Vielköpfigkeit hat es erst allmählig zu Einheitlichkeit sich hinbewegt. Als ein lockeres Aggregat von Stämmen und Gauen, Dynastien und Republiken tritt die hellenische Welt uns entgegen. Die



Fig. 60. Jagdhunde im Park. Wandrelief.
Nach Photographie

Vortheile solcher Staatenbildung hat es bis auf den Grund ausgeschöpft; da ist kein Centrum, welches alle Kräfte und allen Besitz aufsaugt und in seinem endlichen Sturze das Leere hinterlässt. An ungezählten Punkten quillt thätiges Leben, ein rühriger Wettbewerb entfesselt alle Kräfte. Landbau, Handel und Gewerbe erblühen überall, die vielen Gemeinwesen beschäftigen

viele Werkstätten, welche des Verbindenden nicht entbehren, noch unberührt von einander bleiben, aber jede ein Eigenes zum Ganzen zu steuern weiss. Die Kunstprovinzen wahrheitsgetreu abzugrenzen und zu bestimmen, ist schwer. Meist liegt den Versuchen der gesunde Gedanke zu Grunde, dass die Stämme, Dorer und Jonier, die natürlichen Träger der im gemeingriechischen Wesen hervortretenden Besonderheiten seien.[1]) Nach ihrer geographischen Vertheilung entfallen die Dorer mehr auf die südägäischen Gebiete, wie Peloponnes, Kreta, Melos und Thera, und Südwestkleinasien, das ist Karien und Rhodos, dagegen die Jonier auf den mittleren Strich, Attika und Euböa, die meisten Inseln des ägäischen Meeres und den Haupttheil der kleinasiatischen Westküste. Dem entsprechend haben die Dorer die Ueberlieferungen verhältnissmässig reiner bewahrt, ohne dabei Beziehungen zu dem südlichen Orient sich zu versagen, während die Jonier, in nächster Verbindung mit Lydien und Phrygien, dem Einfluss der kleinasiatisch-assyrischen Luxuskunst sich hingaben, unter anderem, zunächst die Männer, den linnenen Leibrock annahmen. Doch würde es irre führen, die Tragweite jener Gedanken zu überschätzen: zeigte doch das Gebiet des Dorismus, welches mit dem der Mykenäcultur sich zu einem wesentlichen Theile deckt, bereits in jener früheren Periode neben syrischen auch kleinasiatische Einwirkungen. Wer nun zur Aufklärung der alten Verkehrslinien innerhalb des griechischen Horizontes die Verbreitungsgeschichte des Alphabets zu Hilfe nimmt, lernt geradezu, dass die Hauptverkehrsströme keineswegs an die Stammesverwandtschaften gebunden sind, mehr schon an die Verzweigungen des Kolonialnetzes. Dass dieselben die Erzeugnisse der Mutterstadt zu verbreiten berufen waren, mindestens dass sie ihren Stil von ihr mitbekommen haben, sind natürliche Voraussetzungen.

Handelt es sich nunmehr darum, Funde aus Griechenland auf ihren Stil zu bestimmen, so fragt man nicht mehr blos, ob urgriechisch oder orientalisch, oder orientalisirend, und wenn letzteres, ob von Syrien oder von Kleinasien her beeinflusst; Assyrien ist stilbestimmend hinzugetreten; jetzt hat sich in Griechenland jene Mannigfaltigkeit der Sonderarten auseinandergelegt, man fragt ob dorisch oder jonisch, ob kretisch, ob chalkidisch. Aus der Menge der Funde ist es wohl gelungen, unterscheidbare Classen von Fabrikaten auszusondern, aber die Classen von Metall- und Töpferwaaren auf bestimmte Fabrikationscentren zurückzuführen, ist doch noch nicht für alle gelungen. Nun, in unserem Zusammenhang kommt es ja weniger darauf an, diesen Verzweigungen nachzugehen, als eine Vorstellung von der Gesammterscheinung der Periode zu gewinnen.

Der griechische Tempel ist das Haupterzeugniss dieses Zeitraumes; damals hat er sich gebildet. Denkmäler sind nicht erhalten, doch lassen sich wesentliche Merkmale erschliessen. Was wir den dorischen Tempel zu nennen pflegen, dürfte ursprünglich der gemeingriechische gewesen sein; seine Heimat ist Hellas und vielleicht Kreta, das Centralgebiet der »Mykenäcultur«. Der griechische Gottesdienst hat sich aus einfachen Anfängen langsam entwickelt; zum Altar gesellte sich erst mit der Zeit das Götterbild und der Tempel. Letzterer, als Wohnhaus des Gottes gedacht, wurde nach dem Bilde des menschlichen Wohnhauses gebaut; wir sahen, wie entwickelt bereits der Fürstensitz auf Tiryns war, Thorbau, Hof mit Brandaltar, Männersaal mit seitlich geschlossener Vorhalle, alles mit Säulen bereichert. Von hier aus ist

[1]) So seit Carl Otfried Müller. Unter den neueren Archäologen fanden die Dorer einen Vertreter in Milchhöfer (Anfänge der Kunst), die Jonier in Furtwängler (Goldfund von Vettersfelde).

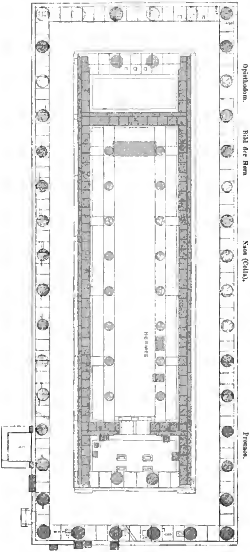


Fig. 61. Tempel der Hera.
Ausgrabungen zu Olympia.

die einfachere Form des dorischen Tempels ohne Weiteres abzuleiten; sie besteht aus seitlich geschlossener Vorhalle (Pronaos) mit zwei Säulen zwischen den Wandstirnen *(in antis)* und der Cella (Naos) dahinter; der Innenraum kann, wie im salomonischen Tempel, etwas anders im tirynthischen und troischen Männersaal, wieder in zwei aufeinanderfolgende Abtheilungen zerlegt sein. Die reichere Art fügte eine Hinterhalle (Opisthodom) an, welche die Form der Vorhalle wiederholt, führt aber ausserdem eine fortlaufende Ringhalle um die vier Seiten des Hauses (dann heisst der Tempel Peripteros); der kunstgeschichtliche Ursprung der Ringhalle ist unbekannt. Ein allseitig dreifach abgestufter Unterbau erhob den Tempel über das Niveau des Hofes. So gut wie der tirynthische Männersaal konnte auch jeder grössere Tempel im Innern gesäult sein; basilikale Dachbildung aber scheint dem antiken Tempel allezeit fremd geblieben zu sein. Eigenthümlich ist den älteren Tempeln ein sehr gestreckter Grundriss. Derjenige, welcher unter den vorhandenen der älteste zu sein scheint, der Heratempel zu Olympia, ist bereits ein Peripteros mit dreischiffiger Cella (Fig. 61). Die Bauart dieser ältesten griechischen Tempel war diejenige der noch älteren Paläste, in Holz gefasster Lehmziegelbau auf Steinsockel, mit Säulen, Gebälk und Decke aus Holz.[1]) Vorausgesetzt, dass die Bauweise der vorigen Periode sich in allen Stücken noch behauptete, so waren die Tempel wie die Paläste flach gedeckt. Denn die zugebrachte Weise hält der altheimischen, mit welcher sie in Tiryns eigenthümlich verschmolzen war, die Waage. Wie die Griechen ihren Schwerpunkt noch nicht recht gefunden hatten, das zeigt das

[1]) **Dörpfeld**, Der antike Ziegelbau und sein Einfluss auf den dorischen Stil.

Schwanken in der Bedachung der homerischen Häuser. Während in mehreren Fällen das Satteldach mit seinen schräggestellten Sparren vorausgesetzt scheint, wird das Haus der Kirke mit orientalisch-flachem Söllerdach gezeichnet, damit auf ihm Elpenor Mittagsruhe halten könne.

Die altgriechische Säule ist der unmittelbare Abkömmling der tirynthischen.[1] Auf steinerner, abgerundeter Fussplatte ein Holzschaft mit Holzkapitell; eine Basis ist der Holzsäule unentbehrlich und wird für die altdorische Holzsäule erwiesen, einerseits durch die tirynthischen Reste, andererseits durch die Darstellung des alten Tempelchens auf der François-vase und eine säulenförmige Stele aus Assos. Im Kapitell blieb Wulst und Hals deutlich unterschieden, ersterer glatt, letzterer durch senkrechte Einschnitte in einen Blattkranz zerlegt. Möglich, dass die Wulstform jetzt bereits in die nach oben sich erweiternde Kesselform überging. Monumente fehlen.

Erinnert man sich der drei Säulen des Astartetempelchens auf dem mykenischen Goldblech (oben Fig. 45), so möchte man fragen, ob das Kapitell der salomonischen Säule, welches gern ägyptisirend, neuerdings auch als Volutenkapitell gedacht wird, nicht vielmehr dieselbe Pfühlform anwendete, welche wir in Kleinasien und Griechenland heimisch fanden.

Der italische Tempel, dessen Norm in Etrurien festgestellt wurde, hat das Giebeldach der nördlichen Zone unverkümmert festgehalten, doch mit etwas steilerer Dachschräge, als die armenisch-kleinasiatisch-griechische Sitte war. Im Uebrigen ist der Holzbau auch für die tuscanische Bauweise formgebend gewesen, anscheinend minder beeinflusst durch den Ziegelbau. Die Säulen stehen weitläufiger, der Dachkranz tritt weiter vor, ausserdem ist der Grundriss geschlossener als der des hellenischen Tempels und in Hinsicht des äusseren Hallenbaues wesentlich abweichend. Statt der seitlich geschlossenen Vorhalle von geringer Tiefe und statt der umlaufenden Ringhalle tritt nur eine dreiseitig offene Säulenhalle vor, welche ebenso tief ist wie die Cella. Der hohe Unterbau des Tempels fällt an drei Seiten senkrecht ab, nur zur Front führt eine Freitreppe hinauf.[2] Hauptelemente der architektonischen Ausbildung hat er gemein mit dem westhellenischen und weiter zurück auch dem althellenischen Tempel.[3] Denn die tuscanische Säule ist nichts als eine Spielart der althellenischen wie altkleinasiatischen Holzsäule mit Basis und Knaufkapitell (Fig. 62). Die Mächtigkeit der Basis an einzelnen Exemplaren erinnert an die paphlagonische Basis und ihre Verwandten.



Fig. 62. Tuscanische Säule.

Der althellenische Tempel und die althellenische Säule werden in ihrem Geltungsbereiche eingeschränkt durch das Eindringen einer fremden Art in Jonien. Konnte letztere nach dem Ort ihres ersten Auftretens bei den Griechen zutreffend als die jonische bezeichnet werden, so war es schon schwieriger, für die alt- und gemeingriechische, jetzt aber ihrer Alleinherrschaft entsetzten, eine genaue Bezeichnung zu finden. Um den Gegensatz gegen die jonische Weise und die vorläufige Beschränkung auf das dorische als ihr Hauptgebiet auszudrücken, nannte man sie die dorische, obschon das dorische Hellas nicht als ein engeres Ursprungsland für sie behauptet werden kann, noch wurde sie vom nichtdorischen Gebiete jemals ganz verdrängt.

[1] So auch Furtwängler und Löschke, Puchstein.
[2] Monumente nur aus römischer Zeit; siehe unten.
[3] Borrmann, Ueber eine etruskische Aschenkiste des Florentiner Museums.

Der **jonische Tempel** ist in den jonischen Städten an der Küste Kleinasiens zu Hause. Selbstredend wurde auch er zuerst in Holz ausgeführt; da er von Anfang an in leichteren und schlankeren Verhältnissen auftritt, so wird vermuthet, dass er in reinem Holzbau, ohne Anwendung von Ziegeln entstanden sei. Speciell verräth sich der ursprüngliche Holzbau in den vortretenden Köpfen der Deckbalken, deren Reihe die »Zahnleiste« bildet. Einen Fries scheint der jonische Tempel zuerst nicht besessen zu haben, er fehlt auch in späteren Nachklängen des altjonischen Stiles (den lykischen Felsfaçaden).

Worin nun die Eigenheit des jonischen Tempels concentrirt sich ausspricht, das ist das **Volutenkapitell**. Und diesen seinen Hauptschmuck hat es der orientalischen Kunst entlehnt. Das Volutenkapitell überkam seinen Stil von seiner Mutterkunst, der Metallplastik. In Metalldraht sahen wir die Spirale zuerst entstehen, und aus Metallblech wurden Pflanzengebilde dargestellt, welche in runden Formen sich aufbauen und ihre Blattspitzen einzurollen geneigt sind. Dies Abrunden und Einrollen, herkommend aus den Besonderheiten der Metallarbeit, wie sie in Asien in Uebung war, wurde im zweiten Jahrtausend Stil, von den Stellen nicht zu reden, wo es Manier wurde. So kam es, dass die zu Grunde gelegte Naturform der Blume sich von aller Natur weit entfernte, gleichsam sich verkapselte. Nun aber führte die Aufstellung der Säulen in Reihe zum Tragen des gemeinsamen Architravs auf kubische Bildung nicht blos der Deckplatte, sondern auch des Kapitells und einseitig frontale Richtung derselben mit plastischer Ausbildung seiner Front in Flachdecoration, wozu wiederum die Blume mit volutirter Lippe gewählt ward.



Fig 63. Tempelmodell im Felsrelief bei Boghazkoi.
Nach dem Gyps photographirt.

Das Volutenkapitell meint also eine aufgeschlossene Blume in Flachzeichnung (Reliefdarstellung); die Scheitellinie biegt nach rechts und links über den Kelch ausladend herab und rollt sich ein. So sind die Kapitelle der Tempelmodelle in den Felsreliefs von **Jasilikaja** gebildet (Fig. 63); mit einem grossen Schwung ist die Volutencontour durchgezogen, als ob eine Uhrfeder mit sich einrollenden Enden über den Säulenkopf gelegt wäre. Der Schaft aber erhebt sich, diesmal ohne Basis, auf breiter Sohle mit rasch sich einziehendem Anlaufe, um stark verjüngt den Kopf zu erreichen; des letzteren Kern ist im Bilde nicht ausgeführt. Aber der

Schaft ist cannelirt, anscheinend mit Stegen zwischen den Furchen. Das volutirte Kelchkapitell erscheint auch in assyrischen Darstellungen gesäulter Architekturen; ein Relief aus Chorsabad zeigt ein Tempelchen mit zwei Säulen zwischen Stirnpfeilern (Fig. 64). Die Säulen haben glatten Schaft, als Basis zwei Reife, deren unterer zu einem Kissen entwickelt ist, am Hals auch zwei Reifen; darüber das Volutenkapitell, und zwar verdoppelt (dergleichen Verdoppelungen kommen bereits an gemalten Aediculasäulen des ägyptischen neuen Reiches vor), doch ist das obere Volutensystem deutlich als untergeordnet behandelt. Im Gegensatz zu seinem runden Schwung am kappadokischen Kapitell, ist hier die Verbindungslinie der Schnecken flach durchgezogen. Aehnliche Säulen beleben die Lichtöffnungen von Holzbauten in einem Relief aus Sanherib's Palast zu Kalach (Nimrud).

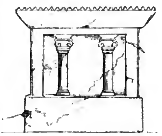


Fig. 64. Tempelchen in einem Relief aus Chorsabad.

In Anerkennung seiner tektonischen und ästhetischen Brauchbarkeit haben die Jonier das Volutenkapitell aufgenommen, mit hellenischem Formgefühl durchgebildet und als ebenbürtiges, ja kostbareres Zierglied dem altgriechischen, hinfort dorischen Kapitell gegenüber und zur Seite gestellt.

Bemerkenswerth sind die gedrückt kugeligen Basen, welche sowohl den paphlagonischen, wie einigen assyrischen Säulen eignen. Letztere zeigen verschiedene interessante Besonderheiten. Zufällig erhaltene Exemplare in Stein, auf quadratischer Plinthe, sind in scharfer schematischer Zeichnung, wie in Blecharbeit, mit verschränkten Bogengängen (Fig. 65) umzogen, welche sich unschwer als Verkümmerungen von Pflanzenformen erkennen lassen;[1]) andere hingegen stehen (in Reliefdarstellungen gesäulter Façaden) auf dem Rücken von Löwen, gleichwie die syrisch-kappadokischen Götter auf Thieren stehend abgebildet wurden (vergl. auch das rechte Bein des Lagers in Fig. 67). Die ältestjonischen Basen werden glatte Pfühle gewesen sein wie die altkleinasiatischen.

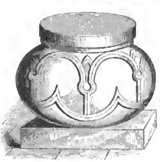


Fig. 65. Basis aus Niniveh (Layard).

Das archäologische und kunstgeschichtliche Interesse findet in der assyrischen Zeit seine Hauptbefriedigung an den Werken des Kunstgewerbes und der Kleinkunst, welche aus Assyrien und Griechenland zahlreich erhalten, zum Theil aus Beschreibungen hinreichend bekannt sind. Holz- und Elfenbeinschnitzerei bildet die eine Hauptclasse. Eine Anzahl geschnitzter Elfenbeinplatten, zum Bekleiden von Möbeln bestimmt, aus dem Palaste Assurnazirpal's, doch wohl von einem Erneuerungsbau Sargons herrührend, belehren über Technik und Stil dieses einst so blühenden Kunstzweiges. Theils in Relief ausgeschnitten (Fig. 54 und die Schlussvignette Seite 86) und mit kalten Einlagen, blauem Schmelz und Gold, prächtig verziert,

[1]) Layard, Discoveries 590, aus Sanherib's Palast zu Kuyundschik (Perrot et Chipiez 2, Fig. 82), vergl. das Kapitell aus Chorsabad, Place Ninive 3, pl. 35 (Perrot et Chipiez 2, Fig. 74).

zeigen sie allerlei Figuren und Ornamente des phönizischen, das heisst des syro-ägyptischen Stiles, darunter eine grosse »syrische Blume« mit der symmetrischen Gruppe zweier sich anblickender Greifen als Füllung, theils begnügen sie sich mit blos eingeritzten Zeichnungen rein assyrischen Stiles (Fig. 66). Wie bevorzugt das Elfenbein zur Ausschmückung aller Art von Geräthen in den griechischen Ländern war, ist aus den homerischen Beschreibungen von kunstreich gearbeiteten Lagerbetten, Sesseln, Truhen, Waffentheilen wohlbekannt; ging die Phantasie doch so weit, die Thore, aus welchen die Träume hervorgehen, das der wahrhaftigen aus Horn, das der täuschenden aus Elfenbein sich zu erdenken. Das Haus des Menelaos erglänzte von Gold und Silber und Elfenbein. Pausanias beschreibt die im Heräon zu Olympia aufbewahrte Truhe, in welcher die Mutter des Kypselos das Knäbchen verborgen habe; ein Hauptwerk altkorinthischer Kunst, war sie reichlich mit Figuren verziert, meist aus dem Cedernholz der Lade geschnitten, auch in Gold und Elfenbein eingelegt. Die Bildhauerei bediente sich damals in Griechenland wesentlich nur des Holzes, dessen Auswahl mit Ueberlegung getroffen wurde. So hatten auch die Aegypter in frühester Zeit und noch später Grabstelen und Bildsäulen aus Holz. Die Stelen waren theils breit zugeschnitten, theils behielten sie die schmale hohe Bohlenform. Darauf malte man die Bilder der darzustellenden Personen oder schnitt sie in Flachrelief aus; Farbe trat auch hier hinzu.


Fig. 66. Elfenbeintäfelchen aus Kalach.

Jetzt begannen die Griechen auch sich Götterbilder schnitzen zu lassen, und diese ersten Versuche der Bildschnitzerei wurden von den nachkommenden Geschlechtern mit Ehrfurcht betrachtet; wir kennen eine lange Reihe dieser Schnitzbilder (Xoana), welche nach der Legende vom Himmel gefallen oder von den berühmtesten Heroen gestiftet sein sollten. Aus allerlei Andeutungen und einigen antiken Abbildungen erkennt man, dass es recht unbeholfene Holzpuppen waren, ein Stamm mit Andeutung von Kopf und Füssen und mit angesetzten steif abstehenden Armen, wie die athenische Pallas, der delische Apollon, die ephesische Artemis. Andere waren sogar nur aus einem flachen Brett geschnitzt, wie die samische Hera; auf Cypern muss das Nämliche üblich gewesen sein.

Die andere Hauptclasse damals beliebter kunstgewerblicher Erzeugnisse waren Metallarbeiten. Was Homer an Metallpracht im Palast des Alkinoos verschwendet, ist zwar märchenhaft ausgedacht, hat aber in wirklichem Brauch einen Boden. Das eherne Thor von Balawât mag es bezeugen, mit seinen Reliefstreifen, welche in Form und Inhalt den Alabasterreliefs der assyrischen Paläste genau entsprechen. Auf denselben Reliefs ist nach Gelegenheit eine Fülle von allerlei Geräth abgebildet, wie es zum Hofhalt der assyrischen Könige gehörte, in der Residenz und im Felde. Sessel und Schemel, Ruhebetten, Tische, Dreifüsse und andere Gefässständer, Mischkessel, Kannen und Schalen und Anderes mehr; wie die Formen verrathen und wie ausgegrabene Exemplare bestätigen, war all das meist aus Metall gearbeitet (Fig. 67).

Den gewaltigsten Kessel, das eherne Meer, kennt jedermann; mit dem phönizisch-jüdischen Tempelgeräth sind Reliefabbildungen assyrischer Kessel zu vergleichen, eingeschlossen denjenigen vor dem armenischen Tempel (Fig. 6). Eine grosse Zahl bronzener Schalen und Becken fand sich bei den Ausgrabungen von Kalach (jetzt Nimrud); sie gehen den vorerwähnten Elfenbeintäfelchen parallel, insofern auch sie in ihrer theils getriebenen, theils gravirten Verzierung (Thierkreise, Jagdbilder, Adorationsgruppen, Ornamente) asiatischen Stil mit mehr oder weniger ägyptisirenden, nicht etwa echt ägyptischen Elementen versetzt aufweisen. Dass der Mittelpunkt dieser Productionen mit Recht in Phönizien gesucht wird, scheint durch eine



Fig. 67. Sardanapal's Gelage. Wandrelief.
Nach Photographie.

reichhaltige Classe formverwandter Silberschalen bestätigt zu werden, deren Fundorte sich auf Cypern, Griechenland (Olympia) und Italien (Salerno, Palestrina) vertheilen. Ihre eingravirten Zeichnungen sind wieder halb ägyptisirend, halb assyrisirend-phöniziseh, die Schale aus Palestrina trägt sogar eine phönizische oder vielleicht karthagische Inschrift; doch sind sie jünger und um ein neues figürliches Element mediterraner Heimat bereichert, nämlich Gewappnete zu Fuss und zu Ross. Auf der cyprischen Schale, welche wir als Probe in Fig. 68 geben, bemerkt man die syrische Blume verwendet, und zwar in einer stilkritisch zu verwerthenden abschleifenden Umbildung; sie rundet die Spitze seines herzförmigen Elementes (vergl. oben Fig. 51) zu einer Art Beckenform ab. Häufig sieht man die ganze Blume auch auf dies eine Element eingeschrumpft. Griechischerseits hat sich auch recht frühe eine blühende Bronzeindustrie entwickelt; Erzgefässe aus dem Bereiche der chalkidischen Colonien Unteritaliens gehören zu ihren frühesten Vertretern.

Kessel und Schalen waren natürlich aus Metallblech getrieben, einerlei ob in Edelmetall oder Bronze, Gestelle aber, wie Sessel oder Dreifüsse, mit Blech verkleidet oder ganz aus Blech aufgebaut. Das Princip der Verkleidung und der Hohlconstruction herrscht in weitestem Umkreis. Daher haben sich in Olympia, Dodona, Eleusis, der idäischen Grotte auf Kreta und ähnlichen Heiligthümern, aber auch im fernen Westen (in Marseille) viele abgelöste Theile solcher Blechkörper gefunden, in Streifen- und in Tafelform, gross und klein. Die Verzierungen sind Ornamente und Figuren, entweder à jour ausgeschnitten oder in Relief herausgetrieben, auch nachgravirt oder nur eingerissen. Henkel, Füsse und Deckelknäufe wurden in Vollguss hergestellt und angenietet, wie die Ringhenkel der Dreifüsse. Solche Attachen liebte man mit plastischer Poesie in Thier- und Menschenform zu bilden, die Henkel als springende Thiere

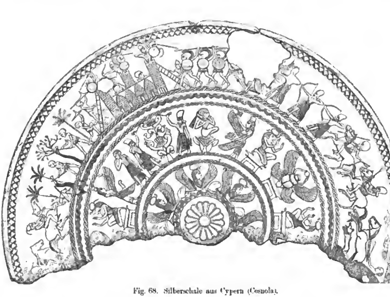


Fig. 68. Silberschale aus Cypern (Cesnola).

oder stützende Figuren, die Füsse als Thierfüsse; der Untersatz des ehernen Meeres war ein Kreis von zwölf Stieren, einen von Herodot beschriebenen Kessel trugen drei knieende Kolossalfiguren. Um den Gefässrand schmiegt sich in assyrischen Werken wohl ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen, oder der Vogel mit Menschenkopf; dergleichen Attachen fand man in Armenien und übereinstimmend in Olympia, zum Beweis, wie die Griechen die orientalischen Muster studirten. Herodot gibt an, dass auf der Schulter des vorerwähnten grossen bauchigen Mischkessels ringsherum Greifenköpfe mit drohend aufgesperrten Schnäbeln sich reckten; Exemplare solcher Kessel sind in Olympia und in Etrurien gefunden worden (Fig. 69 und 70). In gleichem Sinne starrten von den Schilden vollplastisch gearbeitete Löwenrachen und züngelnde Schlangen dem Feinde entgegen, wie man aus assyrischen Relief- und griechischen Vasenbildern ersieht.

So konnte sich denn auch die Figurenbildnerei, abgelöst von den Geräthen, selbstständig entwickeln: kleinere Figuren wurden gegossen, grössere getrieben. Anfangs handelte es sich in Griechenland mehr um Darstellung der Menschen, welche ihre Bilder, nur Typen, nicht Ebenbilder, in recht geringer Kunst angefertigt, bei den Altären niederlegten, bis dann auch Götterbilder gewagt wurden. Goldene und silberne Götzen kennt die Bibel, und in Olympia weihten die Kypseliden von Korinth einen grossen aus Gold getriebenen Zeus.

Erhalten sind in Gold nur Stirnbänder und andere verzierte Bleche, welche zu Todtenschmuck dienten; ältere, in Eleusis gefunden, setzen das mykenische Ornamentsystem mit bevorzugter Anbringung von Spiralsystemen fort: von anderen aus Korinth gibt Fig. 71, mit heroischer Darstellung, eine Probe.



Fig. 69. Bronzener Greifenkopf. Ausgrabungen zu Olympia.

Aus dem alten Kunstsitze Argos stammen einige in Olympia gefundene Bronzebleche, welche mit ähnlichen Scenen (Herakles' Kampf mit dem Meergreis und Anderes) in assyrisirenden Umrahmungen (vergl. Fig. 66) verziert sind. Neuerdings wurde ein eherner Panzer gefunden, dessen Flächen viele Figuren alterthümlichen Stils ausfüllen.[1] Metallarbeit, von der Art der in diesem Abschnitte erwähnten Stücke, ist Jahrhunderte hindurch betrieben worden; es dürfen also alle Exemplare in Einem Rahmen zusammengefasst werden, auch wenn ihre individuelle Entstehung nach dem Ausgang des assyrischen Reiches fällt, dessen Blüthezeit uns nur diente, die laufende Periode der Kunstgeschichte in die Chronologie einzureihen, ohne dass damit dem Falle Ninivehs irgend eine Bedeutung für die Kunstgeschichte beigelegt werden sollte.

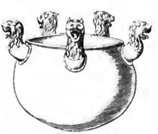


Fig. 70. Kessel mit Pantherköpfen. Aus Caere.

Terracotta stand naturgemäss in geringerem Werthe als Metall; doch mussten Terracottafigürchen und bemalte Thontäfelchen den Minderbemittelten zur Darbringung genügen. Thongefässe aber wurden in grossen Massen hergestellt und sind mit das wichtigste Material für archäologische Studien. Man beobachtet stufenweises Fortschreiten; aus Früherem entwickelt sich das Neue. Die Vasengattungen, wie sie in Mykenä und dem weiteren Absatzgebiet beliebt waren, werden forterzeugt, die eigenartige mit pflanzlichen Mustern in geschwungenen Linien gezeichnet und die andere sogenannt geometrischen Stils. Die erstere freilich (noch in schönen Exemplaren aus Marseille vertreten) schwindet allmälig aus unseren Augen, die zweite aber bleibt gesucht. Vasen geometrischen Stils kommen in der griechischen Inselwelt zahlreich vor;[2] auch in Cypern. Jern-

[1] Bull. corr. hell. 1883.

[2] Vergl. Conze, Anfänge.

salem und Niniveh fanden sich Localproducte desselben Stils (an letzterer Stelle auch mit semitischen Schriftzügen versehen), so dass Ursache schien, den Stil aus dem Orient, und zwar aus Phönizien abzuleiten.[1]) Eine reiche Fundgrube wurde vor dem Hauptthore Athens, dem Dipylon, ermittelt; diese Dipylonvasen sind die jüngsten der Art.[2]) Unterdessen kommen neue Stile auf, die unter dem Zeichen der assyrischen Herrschaft zu stehen scheinen, durch ein neues Eindringen asiatischer Motive bedingt erscheinen. Der Vasenkörper wird in Zonen zerlegt, Löwe und Panther, Sphinx und Greif, Chimära und solche Wesen werden gehäuft, in die leeren Zwischenräume Blumen, Palmetten und Rosetten gefüllt. Allmälig gewinnt auch die menschliche Gestalt in diesen Bildern Eingang; je mehr sie durchdringt, desto mehr treten die Thierfriese in untergeordnete Stelle am Vasenkörper zurück. Dieser orientalisirende Stil erscheint an vielen Fabrikationsorten, überall eigen modificirt. In Melos vermischt er sich geometrischen Motiven,[3]) anders erscheint er in Kameiros auf Rhodos, anders an den »kyrenäischen«, anders an den »korinthischen« Vasen, anders im Kreis der chalkidischen Kolonien an der unteritalischen Küste.



Fig. 71. Ariadne, Theseus den Minotaurus tödtend. Goldblech aus Korinth. Archäologische Zeitung.

[1]) Helbig, Annali 1876.
[2]) G. Hirschfeld, Annali 1872.
[3]) Conze, Melische Thongefässe.



Elfenbeinrelief aus Kalach.

Zweiter Theil. Die Zeit der Hellenen.

Erste Periode. Der alterthümlich-griechische Stil.



Wasserspeier aus Himera.

Die Zeit der Weltherrschaft des Orients geht im Gebiete der Kunst zu Ende, an die Stelle treten die Griechen.[1] Wohl brachten sie Eigenes hinzu, aber dass sie darum nicht ganz von vorne anfingen, dass sie die künstlerischen Errungenschaften des Orients nicht unverwerthet liessen, haben wir gesehen und werden es ferner bestätigt finden. In glücklicher Mischung Eigenes und Angeeignetes vermählend, erzeugten sie das vollkommen Schöne. Sie gaben der Kunst ein neues Leben voll Geist, eine Ueberlegenheit der Form, welche auch der Orient selbst willig anerkannte. Die Blüthe der griechischen Kunst ist die Blüthe der alten Kunst überhaupt. Zunächst beschäftigt uns der archaische Stil der Griechen und was ihm in der alten Welt zur Seite geht.

Epoche des Steintempels und der Marmorbildnerei.

Weltbild.

Im siebenten Jahrhundert hob die Epoche an und erreicht ihren Höhepunkt im sechsten, im goldglänzenden Säculum der Nebukadnezar und Krösus, erwuchs in der gedankentragenden Atmosphäre, welche dem Verfassungsgesetz und der Naturwissenschaft den Athem gab, da neben der griechischen Elegie und Lyrik die israelitische Prophetie neue Töne anschlug.

Die Fülle des persönlichen Lebens macht das Hellenenvolk sogleich anziehend, das Durcheinanderlaufen von lauter selbstthätigen Individuen, die freie Initiative, welche sie auf

[1] Ernst Curtius, Griechische Geschichte.

allen Pfaden finden lässt. Um die Zeit, da die Phokäer im fernen Westen Marseille gründeten, trieben die Verfassungskämpfe den Adeligen Antimenidas aus seiner Stadt Mytilene auf Lesbos und in das Heer Nebukadnezars; einen Goliath erschlug er im Kampfe und ein kostbares Schwert mit elfenbeinernem Griff brachte er heim; beides preist im Liede sein Bruder, der berühmte Alkäos, welchen selbst unterdessen die Meerfahrt bis nach Aegypten geführt hatte.

Wer den Griechen als Künstler zu nehmen weiss, lasse sich von Herodot in die Zeit einführen. »Wie nun mit den Jahren so ziemlich alle Völker diesseits des Halys von Krösos unterworfen waren (denn ausser den Kilikern und Lykiern hat er die anderen alle mit Lydien vereinigt, Phryger, Myser, Mariandyner, Chalyber und Paphlagonier, die Thraker Bithyniens, die Karer, die Jonier, Dorer, Aeoler, die Pamphylier) und Sardes von Reichthum strotzte, da kamen dorthin alle Weisen, die es damals in Hellas gab, heute dieser, morgen jener, und so auch Solon aus Athen, welcher den Athenern auf ihr Gebot Gesetze gegeben hatte und dann zehn Jahre auf Reisen ging, um die Welt zu sehen, wie er sagte, damit er nicht genöthigt werden möchte, eines von seinen Gesetzen aufzuheben; denn die Athener selbst hatten sich durch starke Eide verpflichten müssen, zehn Jahre bei den solonischen Gesetzen zu bleiben. Dieserhalb also und auch um die Welt zu sehen, ging Solon in die Fremde, kam nach Aegypten zu Amasis und so auch nach Sardes zu Krösos. Angekommen, wurde er im Schlosse von Krösos gastlich aufgenommen; danach aber, am dritten oder vierten Tag, gab Krösos Befehl, dass seine Diener den Solon durch die Schatzkammern führten, und sie zeigten ihm Alles, und das waren lauter kostbare Sachen.«

Aegypten gedieh unter der saïtischen Dynastie. Auf Necho folgte Psammetich II. (594). Unter einem der Psammetiche war es, dass die griechischen Söldner gen Nubien hinaufzogen, in Ipsambul Halt machten und in das rechte Bein des zweiten Kolosses vor dem grossen Grottentempel (Fig. 26) ihre Namen schrieben, die man jetzt noch dort liest, als urkundliche Bezeugung des Hellenisirens der Saïten und als eines der ältesten Denkmäler griechischer Schrift. Der letzte Saïte von Namen, der Eroberer von Cypern, Amasis (569), welchen Herodot mit dem Beinamen des Philhellenen auszeichnet, nahm eine Fürstentochter aus dem griechischen Pflanzstaat Kyrene in die Zahl seiner Frauen auf, verlegte die jonischen Söldner, bisher zur Grenzbewachung bestimmt, nach Memphis und machte sie zu seiner Leibwache. Den griechischen Kaufleuten, welche in Aegypten ansässig werden wollten, gab er die Stadt Naukratis mit dem Privileg, einziger Importhafen für fremde Schiffe zu sein. Den Nichtansässigen wies er, mit dem Herkommen brechend, Grundstücke für Tempel und Altäre an. Und als die Delphier zum Neubau ihres Tempels, bei allen Hellenen collectirend, auch nach Naukratis kamen, steuerte Amasis reichlich bei. Von jener Erlaubniss Gebrauch machend, that sich eine Anzahl kleinasiatischer Städte zusammen und stiftete ein gemeinsames Heiligthum, das Hellenion, andere gründeten Filialculte ihrer heimatlichen Götter, Milet ein Apollonion, Samos ein Heräon, Aegina ein Zeusheiligthum. Ausgrabungen an der Stätte von Naukratis haben das Hellenion mit seiner 50 Fuss dicken Schutzmauer, das Apollonion und viele Reste altgriechischer Zeit zu Tage gebracht.[1])

[1]) Flinders Petrie, Naukratis.

In grossem Massstabe nahm Amasis den alten Pharaonenbrauch wieder auf, die Tempel des Landes zu vergrössern. Theben und Memphis wurden bedacht, Saïs aber besonders reich; unter Anderem liess er eine monolithe Kapelle, 21 Fuss lang, aus den Brüchen von Elephantine dorthin schaffen. In Saïs baute er sich auch das Grab; die Säulen des Peristyls trugen Palmkapitelle.

Nach dem Falle Ninivehs (606) war Babylon Hauptstadt des semitischen Weltreiches geworden; jetzt erst gewann die uralte Stadt den Glanz, dessen Vorstellung uns untrennbar mit dem Namen verknüpft ist. Nabopalassar, welcher mit Kyaxares von Medien die Assyrerherrschaft gestürzt, begann den Neubau mit Mauer und Palast; Nebukadnezar — er zerstörte Jerusalem und den Tempel (586) — hat das Reich und die Hauptstadt erst eigentlich gestaltet. Den Stufenthurm des Bel, welcher seit undenklichen Zeiten bis zur halben Höhe aufgeführt stand, vollendete er; beim Anheben seines Baues die scheue Legende vom Thurmbau zu Babel entstanden zu denken, spricht an. Sich errichtete er einen neuen Palast, und seiner Gemahlin die gebirgige Heimat zu ersetzen, ersann er die »schwebenden Gärten«; es war ein Terrassenbau, Plattendeckung auf Backsteinmauern. Einen neuen Stadttheil fügte er an und soll die Mauern und Thürme der Umwallung mehrere hundert Fuss hoch gebracht haben. Die Quais des die Stadt durchfliessenden Euphrat festigten Backsteinmauern, eine Brücke aus Palmstämmen, über Steinpfeiler gelegt, verband die Hälften. Ein riesiges Becken bei Sippar und der neue Verbindungscanal zwischen Euphrat und Tigris dienten zur Regelung des Wasserstandes für Irrigations- und Schiffahrtszwecke. Was Babylon an Denkmälern an die Forscher herausgegeben hat, stammt meistens aus Nebukadnezars Zeit, auch die feinsten der babylonischen Terracotten. Die Nachfolger Neriglisar und Nabonet setzten sein Werk fort, bis die Stadt dem neuen Eroberer zur Beute ward und das Weltreich den Händen der Semiten entfiel.

Oestlich von Assyrien hatte sich Medien zu einem grossen Reich entwickelt, welches die Machtsphäre der Assyrer bald so weit einschränkte, dass es bis tief in Kleinasien sich ausdehnen konnte; dort erst trat ihm ein Widerhalt entgegen, in der gleichzeitig emporgekommenen lydischen Macht. Zum Zwecke, alle Staaten gegen Assyrien zu verbinden, vermittelte Nabopalassar von Babylon eine Einigung zwischen Alyattes von Lydien und Kyaxares von Medien, derzufolge der Halys als Grenze zwischen Lydern und Medern festgesetzt wurde und die beiderseitigen Königshäuser sich verschwägerten (610).

Die medischen Könige residirten in Egbatana; sieben Mauern umringten die Burg. Denkmäler der damaligen medischen Cultur sind nicht erhalten.

Was die Meder erworben hatten, fiel den Persern zum Gewinn. Die Perser[1]) hatten unter medischer Oberhoheit gestanden, aber der Achämenide Kyros machte sich nicht allein unabhängig, sondern eroberte Egbatana und unterwarf Medien (550). Alles Land östlich des Halys ward damit den Persern unterthan. Gegen Kyros verband sich nun Krösos von Lydien mit Nabonet von Babylon, mit Amasis von Aegypten und mit Sparta als dem führenden Staate in Hellas. Er machte einen Vorstoss über den Halys und nahm Pteria. Aber nach seiner Hauptstadt zurückgekehrt, wurde er von Kyros überrascht. Mit der Eroberung von Sardes fiel das lydische Reich, eingeschlossen Jonien und Karien, an die Perser, ferner Lykien, auch

[1]) Ferdinand Justi, Geschichte Persiens.

Kilikien und Paphlagonien mussten die persische Oberhoheit anerkennen. Sardes erhielt einen persischen Statthalter. 538 folgte die Eroberung Babylons und damit das Ende des neubabylonischen Reiches. Ganz Vorderasien war persisch; Kambyses fügte 525 Aegypten hinzu. Hinfort waren die Hauptrollen der Geschichte in den Händen indogermanischer Völker, der Perser und der Hellenen.

Denkmäler der ersten Achämenidendynastie sind die Ruinen bei Murgab.

Eine zweite Dynastie begründete Darius (521). Um das Reich zu behaupten, musste er viele Aufstände niederwerfen; das Verzeichniss der besiegten Rebellen liess er zu Bagistana (Behistan) in Medien in eine geglättete Felswand einmeisseln. Er ward Organisator des persischen Weltreichs.

Die Könige der zweiten Dynastie haben sich eine neue Residenz in Persepolis geschaffen. Auch Egbatana und Susa behielten den Charakter von Residenzen und wurden mit neuen Palästen im persischen Stil ausgestattet.

Lydien, der mittlere Theil des westlichen Kleinasiens, von Hermos und Mäander durchströmt, seit dem zwölften Jahrhundert unter dem freilich sagenhaften Geschlechte der Herakliden, während jenes Zeitraumes durch die hellenische Besiedelung der Küste von derselben zurückgedrängt, nahm mit dem siebenten Jahrhundert einen neuen Aufschwung unter der Dynastie der Mermnaden, deren Stifter Gyges gegenüber dem letzten Herrscher aus dem alten Hause die Unterstützung des delphischen Orakels fand. Schaukelnd zwischen den rivalisirenden Mächten Assyrien und Aegypten, befestigten die lydischen Könige ihre Stellung und versuchten nun auch die Küste wieder zu gewinnen, mit Einschluss der grossen Griechenstädte, deren Particularismus den lydischen Bestrebungen auch zu einigem Erfolge verhalf. Der Invasion der durch die nachdringenden Skythen vom Nordrand des Pontus vertriebenen, um dessen Westküste herum und über Balkan und Bosporus nach Kleinasien gekommenen Kimmerier, machte Alyattes ein Ende und gewann mit dieser That die Herrschaft über Kleinasien (617). In Krösos erreicht Lydien den Höhepunkt seiner Blüthe. Der Besitz der Goldwäschereien des Tmolos, die günstige Lage auf der grossen ostwestlichen Handelsstrasse, das Einströmen der Schätze Kleinasiens in die Hauptstadt, Alles wirkte zusammen, um Sardes zu einer der glänzendsten unter den orientalischen Residenzen zu machen; als die den Joniern nächste, war sie für dieselben der verführerische Inbegriff einer solchen, die Hauptvermittlerin des orientalischen Wesens an die empfänglichen Griechen. Denkmäler der lydischen Monarchie sind die zahlreichen hohen Grabhügel in der Nähe von Sardes, Erdkegel auf kreisrunden gemauerten Sockeln; abzusehen von dem sogenannten Grab des Tantalos ragt der 230 Fuss hohe Tumulus des Alyattes unter den anderen hervor; ihn krönen fünf kugelig endende Steine.[1])

Die Hellenen hatten unterdess wichtige Veränderungen durchgemacht. Schon in der vorigen Periode hatte sich der Uebergang vom Cantonkönigthum zur aristokratischen Republik vollzogen. Seit nun die unteren Stände sich zu heben begannen und seit neben der bäuerlichen eine städtische Bevölkerung sich bildete, industriell, mercantil und insbesondere maritim, konnten die alten socialpolitischen Verhältnisse nicht Stand halten. Unter lange sich fortsetzenden Reibungen und Zuckungen ward der Geburtsadel durch den Geldadel ersetzt. Auf-

[1]) Olfers, Berlin. Akad. Abhandl. 1858.

geweckte Söhne des alten Adels ersahen da den Vortheil, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen, den Geschlechterstaat zu stürzen und ein neuartiges monarchisches Regiment aufzurichten, die **Tyrannis**. Gestützt auf die Lanzen ihrer Leibwache, getragen vom demokratischen Adelshass, durch gemeinnützige Unternehmungen in grossem Stil (wodurch denn auch die Kunst Förderung erhielt) sich ein Ansehen gebend, wussten die Tyrannen zum Theil mit viel Geschick sich kürzer oder länger zu behaupten, ihre Herrschaft selbst in die zweite und dritte Generation zu vererben.

In ihrer älteren Periode, welche in das siebente Jahrhundert fällt, finden wir die Tyrannis in peloponnesischen Städten, wie Korinth und Sikyon und in dem benachbarten Megara. **Korinth** stand damals in hoher Blüthe, als ein Mittelpunkt der Industrie und des Handels, der Schiffahrt und des Schiffbaues. Hier gewann **Kypselos** die Alleinherrschaft (655), welche noch auf seinen Sohn **Periander** überging. Jener errichtete in Delphi ein Schatzhaus, in welchem auch die werthvollen goldenen und silbernen Weihgeschenke des Midas von Phrygien und des Gyges von Lydien niedergelegt wurden. Nach Olympia weihte er den aus Gold getriebenen kolossalen Zeus, Periander die geschnitzte Lade; dieser beiden Prachtwerke des alten Stils gedachten wir in der vorigen Periode. In **Sikyon** herrschten die **Orthagoriden** (seit 665); natürlich betheiligten sie sich wesentlich an der Kunstblüthe ihrer Stadt. Der zweite aus dem Hause, **Myron**, baute ein Schatzhaus in Olympia, mit zwei Kammern von Erz (mit Erz ausgekleidet), eine im dorischen, die andere im jonischen Stil. **Theagenes** von **Megara** (625) führte eine Wasserleitung zur Stadt und baute dazu ein grossartiges Brunnenhaus mit einer Säulenhalle und sonstigem reichen Schmuck.

Die jonischen Städte standen in ihrem vollen Saft. Sie überboten sich in gewaltigen Bauleistungen, welche als ein Ausdruck ihres Stadtstolzes in den mittelalterlichen Domen eine Parallele haben, auch darin, dass sie, obwohl fremde Beisteuer nicht verschmäht ward, doch über die Kräfte gingen. **Ephesos** begann um 590 einen neuen Tempel der Artemis mit ringsumlaufender Doppelhalle und zwölf Säulen Front, bei 425 Fuss Länge des Tempels und 60 Fuss Schafthöhe; 120 Jahre bauten sie daran. **Chersiphron** von Knossos auf Kreta war ihr erster Dombaumeister, ihm folgte sein Sohn **Metagenes**, der Vollender hiess **Päonios**. **Samos** errichtete der Hera einen neuen Tempel, ebenfalls in kolossalen Dimensionen, unter Leitung des einheimischen Künstlers **Rhoikos**. Und dies geschah neben den in ihrer Art gleich bewundernswerthen Schöpfungen des grossen Hafendammes und der Wasserleitung, welche Meister **Eupalinos** von Megara durch den Berg führte, an welchen sich die Stadt lehnt; er liess den Tunnel von beiden Enden her anfangen, und die Verbindung gelang hier unvergleichlich glatter als in der obenerwähnten Leitung von Jerusalem.[1] **Milet** besass ein Heiligthum und Orakel des Apollon im Vorort Branchidä; auch die Milesier mussten darauf denken, ihrem Gott einen neuen Tempel zu bauen. Vielleicht angeregt durch die Königsstatuen vor den ägyptischen Pylonen und die zu deren Eingängen führenden Sphinxalleen, säumten sie die Tempelstrasse mit Weihbildern in Gestalt Thronender. Der Tempel zu **Delphi** verbrannte 548 und ward unter Leitung des Architekten **Spintharos** neu gebaut; das athenische, damals exilirte, fürstengleiche Geschlecht der Alkmäoniden übernahm den Bau und liess die Front in Marmor ausführen, ohne durch den Contract dazu verpflichtet zu sein.

---

[1]) Vergl. E. **Fabricius**, Ath. Mitth. 9, zu Taf. 7. 8.

Eine neue Tyrannis hatte sich im sechsten Jahrhundert aufgethan, jetzt mitten im Gebiete des ägäischen Meeres und dieses beherrschend, vertreten durch die Pisistratiden zu Athen, Lygdamis auf Naxos und Polykrates von Samos, alle verbündet untereinander, Polykrates auch mit Amasis von Aegypten. Peisistratos hatte zuerst 560, nach zweimaliger Unterbrechung 538 bleibend (für sich und seine Nachkommen in zwei Geschlechtern) das Regiment ergriffen und alsbald dem Lygdamis auf Naxos zur Herrschaft verholfen, welcher seinerseits den Polykrates unterstützte. Diese Tyrannen, vorzüglich die Pisistratiden und Polykrates, nahmen thatkräftig die grossen Arbeiten auf, wie sie damals im Sinne ihrer Städte lagen. Die Pisistratiden begannen am Ilissos auch einen der Riesentempel, dem olympischen Zeus geweiht, nahebei schufen sie ein Heiligthum des pythischen Apollon; vom Altar ist die Inschrift

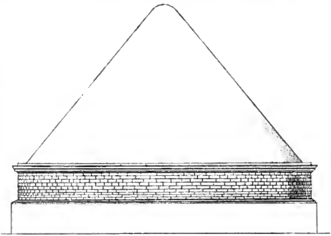


Fig. 72. Die Quelle Kallirrhoë. Schwarzfiguriges Vasenbild (Gerhard).

mit dem Krönungsprofil erhalten. Ebenfalls bauten sie ein Brunnenhaus, zur Fassung der im Flussbett des Ilissos entspringenden Quelle Kallirrhoë; sie hatte neun Mündungen, wurde daher Enneakrunos genannt (vergl. Fig. 72). Das Fest der Stadtgöttin Athena richteten sie neu ein: alle vier Jahre wiederholte sich die grosse Panathenäenfeier. Auch dürfte der ältere Steintempel der Burggöttin aus ihrer Zeit stammen. An allen Landstrassen wurden halbwegs zwischen Stadt und Demos Hermen mit Sinnsprüchen errichtet und auf dem Markt ein Altar der zwölf Götter. Polykrates aber führte die grossen, von der Stadt unternommenen Werke zu Ende und that neue hinzu, vorzüglich einen Palast, dessen Ruinen noch nach vielen Jahrhunderten die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben sollen.

Wir werden sehen, wie auch die Westhellenen nicht zurückblieben; im Gegentheil, gerade sie haben die meisten Ruinen aus jener Zeit hinterlassen. In Italien waren die Etrusker dasjenige Volk, welches zuerst regeres Leben entwickelte, eine weitreichende politische Macht-

stellung innerhalb der Halbinsel erwarb und auf kunstgewerblichem Gebiete den Einwirkungen des vorgeschrittenen Auslandes sich zugänglich erwies. Naturgemäss sind es die südetrurischen und die Küstenstädte, welche in ihren Denkmälern den Eintritt ihrer Bewohner in den Kreis der Weltcultur vor den anderen bezeugen, wie Cäre, Vulci, Veji. Es handelt sich dort, wie ja meistens, um Gräber und ihren Inhalt. Da sind Schacht-, Kammer- und Felsgräber. Von einfacheren Formen ausgehend bildet sich eine entwickelte Grabarchitektur heraus. Deren Glieder geben sich als eine eigenthümliche Spielart der sonst in der damaligen Welt üblichen Formen. Hervorzuheben ist die Verwendung des uns aus Kleinasien bekannten Tumulus, des hohen Erdkegels auf kreisrundem Steinsockel, mit krönendem Knauf (Fig. 73). Der Inhalt der Gräber ist ein Niederschlag der damals im Welthandel verführten Erzeugnisse der Kunstindustrie, von so internationalem Gepräge, dass der Ursprung der einzelnen Stücke, ob karthagisch, hellenisch oder etruskisch, oft kaum festgestellt werden kann.


Fig. 73. Etruskischer Grabhügel.

Auf der Grenze von Etrurien und Latium erhob sich in dieser Zeit Rom.[1]) Rom und Latium gehörten zum südetruskischen Culturkreis. Bis 493 sei in den römischen Tempeln alles tuscanisch gewesen, hören wir. Die Statue des Juppiter Capitolinus, seine Quadriga auf dem Tempelfirst, der Hercules aus Terracotta, Alles war etruskisch, das heisst locale Kunst. genährt von den zugebrachten Vorbildern alterthümlich-hellenischer Werke. Es hat sich eine Ueberlieferung gebildet, in welcher sowohl die Einheitlichkeit der römischen und etruskischen, wie deren Abhängigkeit von der griechischen Kunst ausgesprochen ist. Ein Mitglied des vor Demokratie und Tyrannis aus Korinth entwichenen Königshauses der Bakchiaden, Demarat, sei nach Tarquinii in Etrurien gekommen und habe die plastischen Künstler (Modelleure, *Fictores*) Eucheir, Diopos und Eugrammos aus Korinth mitgebracht; von Demarat aber stammten die letzten römischen Könige Tarquinius Priscus, Servius Tullius und Tarquinius Superbus. Der vorletzte (578) war es, welcher die grosse, durch die hellenische Welt gehende Kunstbewegung nach Rom übertrug. Er liess das Bild der Diana für das grosse Heiligthum auf dem Aventin im Typus der ephesischen Artemis machen, führte zur Entwässerung des Forum die Cloaca maxima nach dem Tiber, legte den grossen Circus zwischen

[1]) Theodor Mommsen, Römische Geschichte.

Palatin und Aventin an und umschloss, wie die Siebenhügelstadt, so noch den Palatin besonders mit einem Mauerring, von welchem schöne Reste übrig sind.[1])

Wie bedeutend der Verkehr war, erweist sich recht greifbar an dem Hilfsmittel, welches er sich schuf, die Münze. Für den Verkehrszweck erdacht und auf diesem ihrem eigentlichen Gebiete umwälzend, lebengebend, ist die Münze, dank des alles künstlich Geschaffene künstlerisch gestaltenden Formsinnes der Hellenen, zu einer der erheblichsten und anziehendsten Classen von Kunstwerken geworden, und bilden die zahlreich erhaltenen Münzen eines der lehrreichsten Materialien zur Reconstruction der alten Kunstgeschichte. Im Stil ihrer Zeit sind die Münztypen mit allem Fleiss gezeichnet und die Stempel geschnitten. Die Anfänge der Münzprägung sind nach Zeit und Ort noch nicht ganz aufgehellt, gehören aber in unsere Periode und den Ländern, welche in derselben die ersten Rollen haben. Ziemlich gleichzeitig begann sie in Kleinasien (Lydien und Jonien) und Hellas (Argos und Aegina). Auch auf diesem Gebiete bewährt sich die griechische Autonomie; jede Stadt prägt ihre eigene Münze. Doch gruppiren sie sich nach Wahl des Fusses, welchen sie befolgen. Der äginäische galt auch sonst in Hellas und auf den Kykladen, der kleinasiatisch-jonische auch bei den euböischen Joniern. Und die Korinther, nachdem sie den mercantilen und kolonialen Wegen der euböischen Chalkidier einmal gefolgt waren, mussten nothwendig auch das in den chalkidischen Kolonialgebieten, vorzüglich des Westens, verbreitete euböische System annehmen. Auch Athen ging bald, auf Solon's Betreiben, vom äginäischen zum euböischen Fuss über, um auch sich jene Märkte zu öffnen. Thatsächlich war nachher der athenische Handel an der makedonischen Küste und im Westen besonders stark engagirt, in Sicilien und Italien so stark, dass die chalkidischen und korinthischen Kaufleute verdrängt wurden.[2]) Von den Hellenen nahmen die Etrusker und Italiker die Münze an. Auch Perser und Phönizier traten in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts in die Reihe der münzprägenden Staaten.

Künstler.

Von den Künstlern zu reden, deren Werke uns beschäftigten, hatten wir bisher keine Veranlassung. In der orientalischen Kunst treten Künstler nirgends hervor. Unter den ägyptischen Porträtstatuen gibt es auch solche von Baumeistern; es ist aber nicht einmal sicher, ob diese wirkliche Techniker waren. In der Bibel wird der Erzgiesser von Tyrus genannt, welcher für Salomon die ehernen Geräthe goss. Das homerische Epos belebt seine Schilderungen mit einigen fingirten Künstlernamen, von Holzbildnern, Schildmachern und Goldschmieden. Die orientalische und ältergriechische Kunst ist wesentlich Industrie, welche im Ganzen wohl auf einem achtbaren künstlerischen Niveau steht, in einzelnen Erzeugnissen auch so Namhaftes leistet, dass der Künstler genannt werden konnte; im Ganzen aber gilt, dass Industrieproducte den Namen ihrer Urheber nicht verkünden, sondern stumm als Waare gehen. Aus der Reihe dieser namenlosen, von der Geschichte nicht genannten Handwerker treten allmälig die

[1]) O. Richter, Steinmetzzeichen.

[2]) Ulrich Koehler, Solons Münzreform (Athen. Mitth. 10, 151). Hans Droysen, Athen und der Westen.

Künstler heraus.[1]) Es hat lange gedauert, bis Kunstgewerbe und freie Kunst sich schieden. Die griechischen Meister sind aus dem Handwerk hervorgegangen.

Das Selbstbewusstsein der Künstler spricht sich in den Inschriften aus, welche sie an ihren Werken anbrachten.[2]) Gerade im ersten Erwachen des Künstlerbewusstseins äussert sich der Stolz am lebhaftesten; zu seinem beredten Ausdrucke bot die anfangs beliebte metrische Abfassung Raum. Der Künstler fühlt sich und seinen in Bewältigung technischer Schwierigkeiten und Lösung bedeutenderer Aufgaben wachsenden Werth. Er tritt in Wettkampf mit der Natur als Schöpfer lebendiger Gestalten.

Die Entfesselung der Persönlichkeit im Künstler befreit zugleich seine Individualität. Nicht blos fühlt er sich als Künstler, sondern auch als eigengeartete Einzelperson. Die Künstler treten in Wettbewerb nebeneinander, selbst in formelle Concurrenz. Es ist wohl kein Zufall, wenn gleichzeitig in der Poesie die Lyrik mit scharfer Betonung der Subjectivität der Dichter sich herausbildete.

Von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, nahm das Handwerk stetig zu an Erfahrung, an Kraft und Muth. Die Inschriften pflegen auch den Vater des Künstlers zu nennen, gewissermassen die alte Firma der Werkstatt; bei Arbeiten auf auswärtige Bestellung wurde auch der Heimatname beigefügt. Uebrigens war die Kunst keineswegs in geschlossene Künstlerfamilien eingezwängt; zu hervorragenden Meistern drängten sich auch fremde Schüler. Die Meister selbst banden sich nicht an die Heimat, sie wechselten ihren Wohnsitz. So erhob sich der Kunstbetrieb aus örtlicher Beschränktheit; gegenseitiges Austauschen und Anregen steigerte das Vermögen und bereitete einen über die localen und Stammeseigenthümlichkeiten sich erhebenden gemeingriechischen Stil vor.

Zuerst genannt werden einige Künstler, welche allerlei technische Erfindungen gemacht haben sollen. Diese Techniken waren im Orient und zum Theil auch bei den Hellenen freilich lange geübt; sie mögen von jenen ruhmvollen Männern wesentlich vervollkommnet worden sein. Diejenigen Techniken, in welchen die ersten namhaften Künstler arbeiteten, waren die herkömmlichen zwei Hauptkünste, einerseits Bildschnitzerei in Holz und Elfenbein, andererseits Metallarbeit, nämlich Goldschmiedekunst und Erzbildnerei in getriebener und gegossener Arbeit; die Glyptik schloss sich an, hinwiederum die Keramik; nebenher ging die Wirkerei, und die Malerei that ihre ersten Schritte. Beachtenswerth sind die vorkommenden Combinationen von Einzelkünsten, etwa von Bildschnitzerei und Goldarbeit, wenn die geschnitzten Holzbilder ganz oder theilweise mit Gold überzogen wurden. Hiermit hängt eine andere Erscheinung zusammen, welche die Vollkraft dieser selbstbewussten Künstler beweist, und welche in der Blüthezeit der neueren Kunst, der Renaissance, analog auftritt, die Vielseitigkeit der Künstler, ihre gleichzeitige Bethätigung in verschiedenen Kunstzweigen, Bildschnitzerei und Metallarbeit, Goldarbeit und Erzguss, ja Baukunst. Im lebensvollen Jahrhundert des Solon und Krösos, Amasis und Polykrates trifft man solch umfassende Meister des Oeftern an.

Anfangend im siebenten, hauptsächlich im sechsten Jahrhundert treten in Jonien namhafte Künstler hervor. Mit einer eigenen Idee hat sich **Glaukos** von Chios berühmt gemacht. Für einen silbernen Mischkessel hat er das Gestell aus Eisenstäben »zusammen-

---

[1]) H. **Brunn**, Geschichte der griechischen Künstler.

[2]) **Loewy**, Inschriften griechischer Bildhauer.

gelöthet«;[1]) die vier Eckpfosten, durch Quersprossen zur Gestalt eines abgestumpften Obelisken vereinigt, trugen auf ihren hinausgebogenen Enden den Kessel; die Stäbe verzierte allerhand figürlicher und ornamentaler Schmuck. Alyattes von Lydien weihte den Kessel nach Delphi (um 600). Auf derselben Insel waren Bildhauer, von Hans aus natürlich in Holz, die Angehörigen der Familie des Melas, Mikkiades, sein Sohn Archermos, seine Enkel Bupalos und Athenis. Mikkiades und Archermos sind durch eine Inschrift aus Delos beglaubigt, Bupalos und Athenis, Zeitgenossen des Dichters Hipponax (um 540), in dessen bissigen Gedichten verewigt. Bupalos wird als plastischer Künstler und als Baumeister genannt; sein Werk war die goldene Charis zu Smyrna. Derselbe Hipponax gedachte in einem seiner Gedichte noch eines Erzbildners Bion aus Chios oder Klazomenä.

Nach Samos gehörte eine vielgenannte Künstlerfamilie, deren genealogische Verhältnisse freilich nicht klar sind. Wir hören die Namen Phileas, Rhoikos, Telekles, Theodoros. Rhoikos, des Phileas Sohn, hat den grossen Tempel der samischen Hera gebaut, und Theodoros der Samier, des Telekles Sohn, hat den von Krösos nach Delphi geweihten kolossalen silbernen Mischkessel gemacht, auch den Smaragd im Siegelring des Polykrates geschnitten (sagt Herodot). Auch Platon kennt den Samier Theodoros als Bildgiesser. Von der Hand des Rhoikos war ein hochalterthümliches Erzbild im ephesischen Artemision, die Nacht genannt; darin sah Pausanias ein Zeugniss dafür, dass Rhoikos, vereint mit Theodoros, den Bildguss in Erz erfunden; Theodoros habe auch die Skias zu Sparta erbaut. Von ihm berichtet Plinius allerlei technische Erfindungen, auch einen Bau, endlich ein gegossenes Erzbild, sein Selbstporträt, mit der Feile in der Rechten und einem Wunderwerk der Kleinkunst in der Linken. Diodorus Siculus nennt Telekles und Theodoros Söhne des Rhoikos; in die Herstellung des samischen Apollon Pythios hätten sie sich in der Weise getheilt, dass jeder eine Hälfte des nach ägyptischem Schema (die Hände herabhängend, den einen Fuss vorgesetzt) angelegten Schnitzbildes machte; obwohl Telekles seine Hälfte in Samos, Theodoros die seine in Ephesos machte, passten nachher die Hälften doch tadellos zusammen, dank der strengen Symmetrie des ägyptischen Kanon. Theodoros, des Rhoikos Sohn, gab beim Bau des ephesischen Artemision den Rath, den sumpfigen Baugrund durch Einfüllen von Holzkohlen zu sichern, berichtet Diogenes Laërtius. Auf Samos lebte noch Mnesarchos, der Vater des Philosophen Pythagoras, als Siegelstecher.

Aus Althellas mit den Kykladen und Kreta hat sich Kunde von einigen Künstlern erhalten, welche von der Ueberlieferung in Schulzusammenhang gebracht werden. Kreter war Cheirisophos, sein Werk das übergoldete Schnitzbild des tegeatischen Apollon. Ferner das Künstlerpaar Dipoinos und Skyllis zur Zeit des Mederreiches; sie verlegten ihren Wohnsitz aus Kreta nach der alten Kunststadt Sikyon und wiederum nach Aetolien. Sikyon besass von ihnen das Holzbild der Artemis Munychia, Argos die Bilder der Dioskuren zu Pferd, dazu ihre Frauen und Söhne (Alles von Ebenholz, an den Pferden Weniges, etwa Augäpfel und Hufe, von Elfenbein), Tiryns das Erzbild des Herakles; ein anderes, vergoldetes Erzbild des Herakles ihrer Hand erbeutete Kyros unter den Schätzen des Krösos. Zahlreiche Schüler, heisst es, hätten sich bei den Meistern eingefunden; so Theokles, des Hegylos Sohn aus Sparta. Im Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia stand ein Schnitzwerk Beider aus Cedernholz, das Abenteuer des Herakles mit Atlas, in Gegenwart der Hesperiden. Auch aus Lakedämon stammten

[1]) Geschweisst, meinte G. Semper.

Medon (Dontas) und sein Bruder Dorykleidas; jener hatte den Kampf des von Athena beschirmten Herakles mit Acheloos in Cedernholz und Gold dargestellt; später im Schatzhaus der Megareer aufbewahrt mag diese wie die vorgenannte Heraklesthat ursprünglich zum Giebelschmucke des Heratempels gedient haben (Purgold). Klearchos von Rhegion ist nur durch ein Erzbild des Zeus bekannt, welches bei der Chalkioikos zu Sparta stand und in ältester Weise gearbeitet war, in einzelnen Stücken getrieben und mit Nieten zusammengefügt; nach Einigen war Klearch ein Schüler des Dipoinos und Skyllis, nach Anderen des mythischen Künstlers Dädalos, wieder nach Anderen des Korinthers Eucheiros, der seinerseits zu den Spartiaten Syadras und Chartas in die Lehre gegangen. Endlich Tektaios und Angelion, die Verfertiger des delischen Apollon; in der Rechten hielt er den Bogen, auf der Linken die Gruppe der drei Chariten; diese hatten musikalische Instrumente in Händen, Lyra, Syrinx, Flöten.

In Sparta war noch Gitiadas bedeutend, zugleich als lyrischer Dichter; er machte dort den erzbekleideten Tempel und das eherne Bild der Burggöttin, ausserdem zwei Dreifüsse für Amyklä mit je einer tragenden Figur unter dem Becken. Aelter war Smilis, des Eukleides Sohn von Aegina, welcher das primitive Brettbild der samischen Hera durch ein vollkommeneres Schnitzbild ersetzte; auch die argivische Hera wird ihm zugeschrieben. In Athen ist Eudoios namhaft durch das Holzbild der Athena Polias von Erythrae (thronend hielt sie in jeder Hand eine Spindel), durch das Elfenbeinbild der Athena Alea zu Tegea; ferner durch ein Sitzbild der Athena zu Athen und durch das Bild der ephesischen Artemis, letzteres aus Holz, vielleicht auch ersteres. Man sieht, wie die Aufträge hin und her gehen; keineswegs wurden die Localkünstler bevorzugt, auch wo deren bedeutende zur Verfügung standen. Jonische Künstler arbeiteten für Hellas und helladische für Jonien. Bathykles aus Magnesia in Kleinasien wurde von den Lakedämoniern berufen, zu dem ehernen Bild des amykläischen Apollon einen stattlichen Thronbau zu machen; er überdeckte ihn mit einer Fülle mythologischen Bildwerks.

Im alten Gewerbe der Wirkerei gelangten auch einige Künstler zu Nachruhm; so Akesas und sein Sohn Helikon aus Salamis auf Kypros.

Die Malerei hat ihren Ursprung im polychromen Flachrelief, wie es in orientalischer und hellenischer Kunst üblich war; erst allmälig legte sich die polychrome Flachsculptur in die zwei Techniken, der rein plastisch wirkenden Sculptur und der rein coloristisch arbeitenden Flachmalerei auseinander. Anwendung fand die Malerei (ebenso wie die Reliefsculptur) an der Wand und auf losen Tafeln (Votivtafeln und Grabmälern). Man bediente sich der Wassermalerei; dazu kam die Tempera. Die Farbengebung war conventionell, oder besser gesagt, durch unentwickelte Farbenunterscheidung beschränkt. Von colorirter Umrisszeichnung drang man erst im Verlauf langer Zeit zu wirklicher Malerei durch. In der litterarischen Ueberlieferung werden auch einige Namen von Malern genannt, welche die ersten Schritte zur Entwicklung der Kunst gethan hätten. Aridikes aus Korinth und Telephanes aus Sikyon; Ekphantos aus Korinth; Hygiainon, Deinias und Charmadas; Eumaros aus Athen habe zuerst die Männer von den Frauen unterschieden (durch dunklere Färbung), Kimon von Kleonä habe weitere Fortschritte eingeführt, Profilstellung, Mannigfaltigkeit der Haltung (Umblicken, Aufblicken, Niederblicken), detaillirte Darstellung der Muskeln, Adern und Gewandfalten. Wir haben auch Nachrichten über einige frühe Gemälde, welche als Votivtafeln in Tempeln aufgestellt waren. Als die Phokäer 546 ihre Stadt verliessen, nahmen sie Frauen und Kinder, die Götterbilder und was an goldenen und silbernen Weihgeschenken vorhanden war, mit auf

die Schiffe, was aber Erz, Stein und Malerei war, liessen sie zurück. Im Heiligthum der Artemis Alpheionia befanden sich Bilder korinthischer Maler, die Zerstörung Trojas und die Geburt der Athena von Kleanthes, Artemis auf dem Greif von Aregon. Im ephesischen Artemision war ein Schiffskampf (nach der Schilderung in der Ilias) des Samiers Kalliphon. Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts liess Mandrokles von Samos den Uebergang des persischen Heeres über die Bosporusbrücke, welche Darius hatte schlagen lassen, auf einer Tafel malen und stiftete das Bild in das Heräon seiner Vaterstadt. Endlich wird Aglaophon von Thasos genannt, als ein Maler der Zeit, da die Kunst noch in der Wiege lag.

Schliesslich sei der Vasenmaler gedacht, welche auch begonnen haben, ihre Namen auf die Gefässe zu setzen. Den Reigen führt Aristonothos unbekannter Herkunft mit einer Vase, worauf eine Scene der Odyssee gemalt ist. Andere gehören der korinthischen Keramik an, wie Timonidas, dessen Name ausser auf Vasen auch auf einzelnen der zahlreichen, in das siebente Jahrhundert hinaufreichenden thönernen Votivtäfelchen gelesen wird, wie sie im Heiligthum des Poseidon auf dem Isthmos von Korinth aufgehängt zu werden pflegten.[1]) Andere vertreten die frühattische Kunst, wie Klitias und Ergotimos, die Verfertiger der grossen und figurenreichen sogenannten Françoisvase zu Florenz. Ihre Höhe erreichte die Vasenmalerei alterthümlichen Stils im Laufe des sechsten Jahrhundert in der schwarzfigurigen attischen: die Thonfarbe des Gefässes ward zu einem kräftigen Roth erhöht, das Ornamentale und Figürliche mit sattschwarzem Firniss aufgemalt, einzelne Partien, etwa der Gewänder oder der Thierfelle, mit bläulichem Roth gedeckt, das Nackte der Frauen, das Haar der Greise, Theile kostbarer Geräthe (Elfenbeineinlagen an Sesseln und Betten, an Kitharen) durch aufgelegtes Weiss ausgezeichnet, endlich jede Contur mit der Spitze nachgravirt. In solchen Zügen schimmert das Vorbild der Metallgefässe durch, deren Surrogat die irdene Waare zu sein bestimmt war, sosehr auch unterdessen die Keramik sich selbständig entwickelt hatte und soweit sie darin gekommen war, ihre eigenen Gesetze und ihren eigenen Werth zu entdecken. Hauptsächliche Gefässformen waren die Trinkschale (Phiale und Kylix), der zweihenkelige bauchige Krug (Amphora), die Wasserkanne mit einem Henkel und zwei seitlichen Hebegriffen (Hydria, siehe in Fig. 72). Früher wurden die Gefässe ganz mit Figuren übersät, welche in Zonen geordnet waren; dann ging man, den Stil läuternd, dazu über, die ganze Oberfläche mit dem schwarzen Firniss einheitlich zu überziehen und nur an den Hauptseiten umrahmte Bildflächen auszusparen, in welche wieder die herkömmlichen schwarzen Figuren hineingemalt wurden. Von letzterer Art waren die panathenäischen Preisamphoren, in welchen den Siegern an den panathenäischen Festspielen der in Olivenöl bestehende Preis gereicht wurde.[2])

Der hellenische Steintempel.

Das zweite Neue, welches etwa im siebenten Jahrhundert in der griechischen Kunst epochemachend auftrat, war eine Gebietserweiterung für den Steinbau. In Tiryns und Mykenä war nur die Befestigung aus Stein, am Palaste selbst nur Sockel und Schwellen. Auch die Kuppelgräber können den Mangel an Steinfreibau so wenig ersetzen wie im Reich von

[1]) Antike Denkmäler 1, Taf. 7. 8.
[2]) Mon. del Instit. 10, 48.

Memphis die Pyramiden. Die Halbsäulen am Kuppelgrab und Löwenthor können als Steinarchitektur nicht gerechnet werden, weil sie nur decorative Abbilder von Säulen sind, nicht solche selbst.

Beides, der polygone (in der Argolis cyklopisch genannte), aber auch der regelmässig schichtende Mauerbau und die Unterlegung von Steinsockeln bei Holz- und Lehmoberbau hatten fortgedauert. Die Trümmer des Pelasgikon an der athenischen Akropolis und ähnliche frühe Mauerbauten in Griechenland sind Zeugniss genug. Ihnen reihen sich um etwas später ähnliche »pelasgische« Burgen in Italien an; in Mittelitalien herrscht die unregelmässige Bauart vor, in Etrurien der isodome Quaderbau. Die römischen Mauern des Servius gehören zu den vollendetsten der Gattung; hier wechseln Schichten von Läufern und Bindern (die länglichen Quadern sind schichtenweise wechselnd, einmal in die Länge, einmal in die Quere der Mauer gelegt). Ueberwölbung geschah nach wie vor gemäss dem Princip des sogenannten falschen Gewölbes, durch Vorkragen der oberen Steinlagen bei durchweg horizontaler Schichtung. So war das Quellhaus über dem Forum (das Tullianum) geschlossen, wie es das zu Tusculum heute noch ist. Wie Grossartiges übrigens die Bauingenieure zu leisten vermochten, beweisen die von Herodot mit Recht bewunderten Werke zu Samos, der 4200 Fuss lange Tunnel und der 1200 Fuss lange, 120 Fuss hohe Molo.



Fig. 74. Sogenannte Basilica zu Pästum. Theil der Ruine. Nach Photographie.

Als nun die Städte der Hellenen den geschilderten Aufschwung nahmen, gingen sie daran, auch bei sich Steintempel aufzuführen, wie die Aegypter sie längst hatten. Beispiele des ältesten griechischen (dorischen) Steintempelstils haben die westhellenischen Städte hinterlassen, in Sicilien Syrakus einen hochalten Tempel mit Weihinschrift an Apollon, auf der Insel Ortygia (einst Anfang und Kern, jetzt das Ueberbleibsel der in ihrer Blüthe weit umfangreicheren Stadt), Selinus (gegründet 628) seine ältesten Burgtempel (in den Plänen mit *D* und *C* bezeichnet). In Unteritalien bietet Metapont die zwei Ruinen, welche das Volk *Tavola dei Palladini* und *Chiesa di Sansone* nennt; unter den Gebäuderuinen von Posidonia (Pästum) repräsentiren der Demetertempel und die sogenannte Basilica (Fig. 74) den ältesten Stil; auch der Burgtempel von Pompeji gehört dieser Zeit. Mit Olympia standen die Westhellenen in besonders nahen Beziehungen, deren ältestes Denkmal das Schatzhaus der Geloer dort ist (um 575 gebaut). Unter den übrigen Schatzhäusern daselbst verdient dasjenige der Megareer (um 525) Hervorhebung. Als unseres Wissens ältesten dorischen Tempel hatten wir den Heratempel zu Olympia bereits früher erwähnt. Am besten erhalten ist derjenige zu Korinth (Fig. 75); von einem altdorischen Tempel zu Tiryns sind nur Bruchstücke übrig. Attika besitzt mehrere dorische Tempel aus vorpersischer Zeit, auf der Akropolis ein paar kleinere archaische Tempel und den älteren Bau des Athenatempels; von ihnen sind nur zerstreute Bauglieder erhalten, von letzterem auch

das Fundament.[1]) Ferner der auch nur im Unterbau vorliegende ältere Athenatempel auf dem Vorgebirge Sunion[2]) und die eben noch erkennbare ältere Anlage des Weihetempels zu Eleusis. Im Osten besitzt die Insel Samothrake Reste eines altdorischen Tempels.[3]) Der von Assos an der Südküste der Troas schliesst sich dem Stil der altdorischen Monumente an, wenn er neuerdings auch in etwas spätere Zeit angesetzt wird.

Wir suchen die Formen des griechischen Steintempels geschichtlich zu verstehen, indem wir darauf hören, was uns die Denkmäler zu erzählen haben. Bereits reden sie über manche Punkte eine uns wohl vernehmliche Sprache.



Fig. 75. Saule des Tempels zu Korinth.

Bezüglich der Grundrissbildung ist zu sagen, dass alle grossen Tempel peripteral angelegt wurden (mit umlaufender Ringhalle) und das innere Haus die Gestalt eines Antentempels (mit seitlich geschlossener Vorhalle) erhielt. Eine Sonderstellung nehmen einige sicilische Tempel ein, combiniren die italisch tiefe, seitlich offene Vorhalle mit der hellenischen Ringhalle, öffnen die Front des Pronaos nur mit einer Thür statt mit einer Säulenstellung und sondern im Hintergrunde der Cella ein Allerheiligstes ab.

Nun der Hochbau. Hauptthatsache ist, dass der griechische Tempel früher in Holz- oder Fachbau errichtet worden war, ehe er in den Steinbau umgesetzt wurde. Meist wird der Steinbau als Neubau an die Stelle des früheren Holzhauses getreten sein, vereinzelt fand auch eine successive Auswechslung der Einzelglieder statt; so beim Heräon zu Olympia, wo die Säulen nach und nach, bis auf eine, ausgewechselt worden sind; die Wände blieben Lehmziegelfachwerk, der Oberbau Holz. Hiernach versteht sich von selbst, dass mit Grundriss und Aufbau auch die tektonische Durchbildung ihre wesentlichen Bestandtheile aus dem Holzbau herübergenommen hat, natürlich nicht, ohne sie dem veränderten Material anzupassen.

Die ältesten Steintempel der Griechen fallen in die Zeit der saïtischen Dynastie und der Zulassung der Hellenen in Aegypten. Bekanntschaft derselben mit dem ägyptischen Steinbau ist somit gegeben und Anregung durch jene imposanten Vorbilder wahrscheinlich. Für Einzelheiten ist auch Formübertragung durch Vermittlung der phönizischen Handelswaare und die internationale Verbreitung des orientalischen Stils überhaupt in Reserve zu halten.

Im Aufbau der Wand behielt man den Sockel als architektonisches, jetzt aber blos noch decoratives Glied; denn er hatte nicht mehr die technische Aufgabe wie beim Holzbau, das

[1]) Antike Denkmäler 1, Taf. 1. 2. (Dörpfeld.)
[2]) Ath. Mitth. 9, Taf. 16. 17. (Dörpfeld.)
[3]) Benndorf etc., Untersuchungen auf Samothrake 1880, Taf. 2—16.

Gezimmer gegen die Einwirkung der Erdfeuchte zu schützen. An der Säule hingegen wurde die Basis mit dem Schaft folgerichtig verschmolzen, nachdem sie ihren technischen Werth eingebüsst hatte. Der Form des Stammes legte man den echten Steinpfeiler zu Grunde; abgesehen von einigen noch nicht ausreichend aufgeklärten Fällen achtseitig blos abgekanteter Pfeiler, erscheint der altdorische Schaft sechzehn- bis zwanzigfach gefurcht; die Furchen stossen scharfkantig zusammen, sodass der Schaft insofern an die sechzehnseitigen cannelirten Pfeiler von Benihassan (Fig. 20), die sogenannten protodorischen Säulen erinnert. Was aber jenen ägyptischen Pfeilern fehlte, um Säulen genannt werden zu dürfen, das bekamen die dorischen, plastische Belebung, nämlich obere Verjüngung, Schwellung in Drittelhöhe und ein Kapitell. Für den Säulenkopf behielt man die Knaufform bei, welche uns in Mykenä begegnete, nur wurde sie in den Steinstil umgesetzt. Der gedrückte kissenförmige Knauf hat sich jetzt enger an die Unterfläche der Deckplatte angeschmiegt, so dass er nun die Gestalt eines flachen Kessels (des Echinos) angenommen hat. Wie nun in Mykenä der eigentliche Knauf nicht organisch decorirt war, so hat der dorische auf Decor ganz verzichtet, zeigt nichts als die glatte Oberfläche des Kessels.[1]) Der Echinos ist in den älteren Denkmälern breit ausladend gebildet, in den westhellenischen Tempeln ist das Profil besonders voll geschwungen. Eine Spur der die ägyptischen Säulenformen beherrschenden Auffassung von Schaft und Kapitell als eines pflanzenähnlichen Gebildes fehlt übrigens im Dorischen so wenig wie im mykenischen Stil. Jener plastisch ausgearbeitete Blattkranz, in dessen Kelch das Kissen dort ruhte, kehrt in einzelnen dorischen Kapitellen, zum Beispiel aus Pästum, wieder (Fig. 76. 77 bei *a*), nur dass sein Profil in eine tief eingezogene Kehle umgearbeitet ist. Am Demetertempel und an der Basilica legt sich die Lippe eines zweiten, aus dem ersten gleichsam herauswachsenden Blattkelches über den Rand des untern weit vor (*b*). In der Regel aber ist der Blattkranz schematisch, oder besser gesagt, tektonisch erstarrt. Es ist der Steinstil in dem Stadium, da er seine Grundformen feststellt, es ist insbesondere das für die Gestaltung des Steinschaftes grundlegende harte, in zweiter Phase durch die Furchung gemilderte Abkanten (Riefeln, Canneliren),

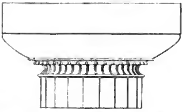


Fig. 76. Kapitell vom Demetertempel zu Pästum. (Mauch.)

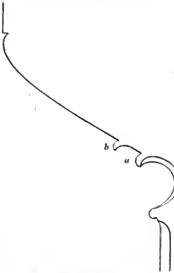


Fig. 77. Profil des Kapitells Fig. 76.

[1]) Bötticher's logisch erdachte Annahme eines aufgemalten Blattkranzes ist monumental nicht beglaubigt.

welches auch den Säulenhals, das ist eben der in Rede stehende Blattkranz, sich unterwirft und die Blätter des Kranzes als Fortsetzungen und obere Ausläufer der Canäle behandelt. Doch bleibt immer ein Nachklang der Kelch- und Kehlform, einmal in der Kerbe, welche, nur selten ausgelassen, öfter verdoppelt und verdreifacht, den Hals (das Hypotrachelion) vom Schaft scheidet (Fig. 75), zum anderen in der oberen Erweiterung und dem Ruhen des Echinos in dem Kelch, dessen Lippe also den Unterleib des Kessels umfasst. Auch im erstarrten Schema wächst ein zweiter, ja dritter, vierter und fünfter Kelchrand, immer einer aus dem andern (Fig. 78, bei *a b c d*). Ihre gleichhart geschnittenen Lippen umfassen wieder den unteren Theil des Echinos. Dass diese in den Handbüchern der Architektur sogenannten Riemchen wirklich als Kelchlippen entstanden sind, beweist ihr den ursprünglichen Charakter stets bewahrendes Profil.



Fig. 78. Profil der sogenannten Riemchen.

Eine quadratische Deckplatte (Abacus) schliesst das Kapitell ab und vermittelt den Uebergang von der runden Säule zum oblongen **Hauptbalken** (Epistyl, Architrav). Er legt sich über die Reihe der Deckplatten als erstes Glied des Oberbaues, ein mächtiger glatter Balken mit krönendem Plättchen (Taenia) und den in Abständen demselben untergelegten Linealen (Regulae), daran je sechs Tropfen hängen (Fig. 79). Es folgt der **Fries**, aus alternirenden Triglyphenblöcken und eingefalzten Metopentafeln zusammengesetzt. Vitruv fasste die Triglyphen als Reminiscenz ursprünglicher Brettverkleidungen zum Schutz der wagrecht vortretenden Deckbalkenköpfe, welche Bretter decorativ mit senkrechten Schlitzen versehen worden wären. Mit solcher, sonst ansprechenden Erklärung unvereinbar scheint die Thatsache, dass im dorischen Steintempel die Decke der Halle nicht hinter dem Triglyphenfries, sondern höher, erst hinter dem Dachkranz liegt; man müsste denn annehmen, bei Uebertragung der Holzbauformen in den Steinbau sei die Anordnung des Triglyphenfrieses zu blosser Deco-



Fig. 79. Gebälk des Tempels C zu Selinus. Zusammengestellt im Museum zu Palermo. Nach Photographie.

ration herabgesetzt worden und habe ihre nunmehrige technische Bedeutungslosigkeit die anderweit wünschenswerthe Höherlegung der Hallendecke zugelassen. Die Metopen werden in Vitruv's Theorie als Verschlussplatten der Zwischenräume zwischen den Deckbalkenköpfen verstanden; hatte man diese Zwischenräume vorher offen gelassen, so finden wir in ihnen jene Lucken unter dem Dachrand wieder, welche seit Alters zur Erleuchtung des Hausinneren dienten (vergl. Seite 10, auch Seite 27 zu Fig. 15 und Seite 49 zu Fig. 36) und welche bei dem einfachen, vom heroischen Männersaal (Fig. 34 *M* und Seite 78) abgeleiteten Antentempel am Platze waren; Euripides erwähnt sie gelegentlich. Dann ist der Triglyphenfries der Ringhalle wiederum nur decorativ, von der Wand des Antentempels dahin übertragen.



Fig. 80 Aegyptische tragbare Aedicula (Perrot.)

Ueber dem Triglyphenfries liegt der Dachkranz (das Geison) als weit ausladendes Gesims, schräg unterschnitten, an der Unterseite mit ebenfalls schräg ansteigenden tropfenbesetzten Hängeplatten (Mutuli) versehen. Dem Abtropfen des Regenwassers kommt die aus der Geisonunterkante geschnittene Nase (Skotia) genügend zu Hilfe; die schräge Unterschneidung des ganzen Geison und die schräg mitgehenden Hängeplatten erfordern eine andere Erklärung, welche sich im Holzbau bietet. Das Geison ist der Dachkranz, welcher den Rand des Daches, einst in Bretterverschalung, umfasste. Die Hängeplatten aber sind Reminiscenzen der Sparrenköpfe, welche zu einem Theil aus der Kranzverkleidung heraushängen. Die Tropfen, hier und an den Regulae, begreifen sich am leichtesten als ursprüngliche Bolzen.



Fig. 81. Corniche einer steinernen Terrasse zu Chorsabad.

Das Dach ist nun ein Walmdach, nach Einigen wäre es ursprünglich vierseitig abfallend gewesen; in den Denkmälern erscheint stets das Giebeldach mit ziemlich demselben Neigungswinkel, welchen auch das armenische und das phrygische Giebeldach hatte (Fig. 6 und 7). Die Sparren stehen so dicht und die Dachziegel sind so gross, dass je ein Sparrenabstand von einer Ziegelbahn gedeckt wird; daher liegen die Deckziegel *(tegulae)* direct auf den Sparren. Die auf je einem Sparren herablaufende Fuge zwischen zwei Ziegelbahnen wird von einer Bahn hohler Regenziegel *(imbrices)* geschlossen. Rings um den Dachrand läuft eine hochstehende Borte (Sima). Bei flachem Dach dient die alsdann höhere Randeinfassung als Brustwehr; in solcher erkannten wir den tektonischen Ursprung der ägyptischen Corniche, deren Form nachher als Krönungsglied auf vielerlei tektonischen Gebilden (Pfeilern, Grabmälern, Truhen, vergl. Fig. 2. 80) decorativ wiederholt ward. Bei dem schräg abfallenden Walmdach dient die Randborte (die Sima) zur Regelung des Wasserablaufes, bleibt daher an den Giebelschrägen geschlossen, wird aber an den Traufseiten, jedesmal vor den Deckziegelbahnen, durchbrochen; diese Oeffnungen der Sima dienen, wie Brunnenröhren ausgebildet, als Wasserspeier, durch sie stürzt das in den Ziegelbahnen herabgelaufene Wasser hinunter. Ihre Gestalt hat die Sima eben von der ägyptischen Corniche oder doch ihren Derivaten entlehnt. Die ägyptische Corniche, auch in die syrische und vereinzelt selbst in die assyrische Baukunst übergegangen (Fig. 81),

auf dem Wege des Handels mit kunstgewerblichen Erzeugnissen weit verbreitet, kommt noch an verhältnissmässig jungen Stücken vor, wie an etruskischen Terracottatafeln.[1]) Aber auch in der griechischen Baukunst selbst ist sie nachweisbar; so an dem gemalten Tempel der Thetis auf der Françoisvase. Endlich aber zeigen die erhaltenen Terracottasimen, welche zur Verkleidung an altdorischen Tempeln dienten, deutlich den Uebergang derselben Hohlkehle in die specifisch griechische Form. Am Schatzhaus der Geloer (Fig. 82) ist die syro-ägyptische Corniche noch erkennbar, obschon in der Detailzeichnung alterirt (die verticalen Farbstreifen sind zu dreien in ein keulenförmiges Blatt zusammengefasst; vergleiche hierzu die Blätter der auf die Stirn der Wasserspeier gemalten Rosetten; die beckenförmig umschlossenen Blumen hinter den Wasserspeiern erklären sich aus Hellenisirung der Seite 83, zu Fig. 68 besprochenen jüngeren Form der syrischen Blume). Der letzte Schritt zur Erzielung der reingriechischen Form besteht darin, dass der bereits an das Licht getretene Gedanke der Blattreihe insoweit plastisch ausgeführt wird, als die geschlossene Reihe der oberen Blattspitzen vornüber geneigt körperlich heraustreten, im Profil eine Nase bilden (Fig. 83). Mit anderen Worten, die syroägyptische Corniche ist zur dorischen Welle (dem Kyma) geworden. Wie ägyptische Pfeiler mit eben jener Corniche, so wurden nun die griechischen Pfeiler (Anten) mit der entsprechenden Welle bekrönt; das dorische **Antenkapitell** besteht aus dem Kyma und einer Deckplatte.[2])

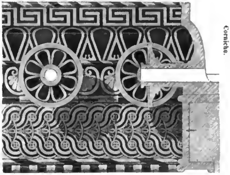


Fig. 82. Sima vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia. (Dörpfeld, Verwendung der Terracotten.)

Beliebtes frei endigendes Ornament war die **Palmette**, asiatischen Ursprungs; ein Blattfächer erhebt sich aus der Fuge zweier symmetrisch zusammenstossender Bandspiralen. Wenn gereiht, alternirt die Palmette mit Blumen; die Griechen bereicherten das Ornament manchmal, indem sie aus denselben Bandvoluten noch eine gleiche Reihe Palmetten und Blumen nach unten hängen liessen, aber wechselständig zur oberen Reihe. In der Architektur diente die Palmette (am Schatzhaus der Geloer vielmehr eine grosse Rosette) einzeln auf der Giebelspitze als Firstziegel, gereiht auf der Traufseite statt der Sima; die Durchbrechungen der in Terracotta à jour ausgeführten Palmettenborte fungirten als Wasserdurchlässe. So am Tempel C zu Selinus, wo das Kymation seine Stelle als Krönungsglied an den Eindringling (ein Doppelpalmetteband) hergeben und auf die Stirnfläche des Geison hinabtreten musste (Fig. 83). In anderer Entwickelungsreihe behauptete sich die geschlossene Sima; das Palmettenband aber drängte sich, in diesem Falle nur flach aufgemalt, von unten her ein und nahm das (in Fig. 82 mit der jungsyrischen Blume verzierte) Untertheil der Sima ein. So ward das Kyma auf das Obertheil der Sima eingeschränkt, welche die (in Fig. 82 und 83 noch beibehaltene) Platte jetzt abwarf.[3])

[1]) **Longpérier**, Musée Napoléon III, pl. 83.
[2]) **Fenger**, Dorische Polychromie, Taf. 7.
[3]) **Dörpfeld**, Verwendung, Taf. 2, Fig. 2.

Mit der Zeit wird die lebensvollere Palmettenreihe auch das Kyma selbst abwerfen und die ganze Frontseite der Sima allein ausfüllen.[1])

Der mit Farbbändern umzogene **Rundstab**, dessen Ursprung in der ägyptischen Schaftconstruction wir in Fig. 3, seine erste Anwendung als Rahmen und als Kantenverzierung, besonders an der Unterkante der Corniche, in Fig. 2 kennen lernten, findet an den architektonischen Terracottaverkleidungen, wie Fig. 82 und 83, eine fast wuchernd zu nennende Anwendung.

Bandförmige Flächen (Taenien), wie die Stirnseite der über Corniche und Kymation liegenden Platte, bemalte man mit dem **Mäander** (Fig. 82) oder dem **Gurtgeflecht** (Fig. 83).



Fig. 83. Geison und Sima am Tempel *C* zu Selinus. (Dörpfeld).

Plastische Decoration figürlichen Inhalts nimmt der dorische Steintempel an zwei Stellen an, im Giebel und an den Metopen, in beiden Fällen in Form von Reliefs. Alterthümliche Giebelreliefs sind von mehreren kleinen Tempeln der athenischen Akropolis und vom Schatzhaus der Megareer zu Olympia erhalten, Metopenreliefs vom zweitältesten Burgtempel zu Selinus. Auch der Tempel von Assos war mit Sculpturen verziert, zum Theil in abnormer Weise, indem nicht blos die Metopen, sondern auch der sonst glatte Architrav sculpirt wurde.

Polychromie verschönerte den griechischen Bau so gut wie den orientalischen, und in älteren Zeiten in stärkerem Masse als später. Es wurde aber nie der ganze Tempel in Farbe gesetzt, immer nur Einzelnes durch Farbe herausgehoben (die Triglyphen durch Blau, die Metopen durch Roth), oder die Detailgliederung (der Kymatia, Stäbe und Platten) statt plastisch nur in farbiger Zeichnung ausgeführt.[2])

---

[1]) **Fenger**, Dorische Polychromie, Taf. 6.

[2]) Die Grenzen der Polychromie hat **Dörpfeld** nach dem Befund an den Denkmälern gezogen. Vergl. jetzt **Fenger's** Dorische Polychromie.

Auch im **jonischen Stil** wurden jetzt Steintempel ausgeführt, darunter die grössten Dome, wie der Heratempel zu Samos, der Artemistempel zu Ephesos. Wir haben nur dürftige Reste von den Riesenwerken dieser Zeit; vom Heräon die untere Hälfte des Kapitells und die Basis. Der Kelch (Echinus) des **Kapitells** ist mit sculpirtem fallenden Blattkranz verziert; das Obertheil mit den Voluten, welches aus einem besonderen Stücke gearbeitet war, fehlt.

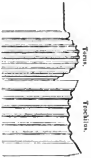


Fig. 84. Jonische Basis vom Heraon zu Samos. (Schema.)

Die **Basis**, welche der jonischen Säule nie fehlt, ist den aus mehreren Ringen oder Pfühlen (Toren) bestehenden asiatischen Basen insofern verwandt, als es aus einem oberen Pfühl und einem auch vervielfachten Untertheil mit Kehlprofil (Trochilus) besteht (Fig. 84). Der jonische **Schaft** ist cannelirt, mit Stegen zwischen den Furchen. Diese Riefelung geht, dann wagrecht streichend, auch auf die Basis über. Der **Architrav** ist dreifach abgetreppt. Vom ursprünglichen Mangel eines Frieses und von der Reihe der Deckbalkenköpfe (der Zahnleiste) war früher die Rede.

Als jonische Profile von Uebergangsgliedern sind der jonische Viertelstab und seine reichere Varietät, die lesbische Welle, zu verzeichnen. Das **jonische Kyma**, als Anlauf, vermittelt den Uebergang zu einem vortretenden Oberglied, hauptsächlich von einer Hauptfläche zur krönenden Platte, in Form einer nach oben sich verstärkenden Ausbauchung, ist im Profil also dem Echinos des dorischen Kapitells ähnlich. Das **lesbische Kyma**, gleicher Function, hat dieselbe Ausbauchung, geht aber unten in eine Kehle über (Fig. 85). Gestürzt, als Ablauf, vermittelt es zwischen Sockel und Hauptkörper. Vorkommende Detailgliederung folgt auch hier der Analogie pflanzlicher Vorbilder; auch hier ist eine Blattreihe gedacht, im Anlauf fallend, im Ablauf steigend, und zwar wird, im Unterschied von der dorischen Ausführung in Flächenmalerei, der Blattkranz des jonischen und lesbischen Kyma plastisch ausgeführt, deren Vorbild in Metall- oder in Terracottabildnerei gesucht werden kann. An den Blättern pflegt ein Saum von der eiförmigen Mittelpartie scharf abgesetzt zu werden, daher der jonische Blattkranz auch als Eierstab bezeichnet worden ist.

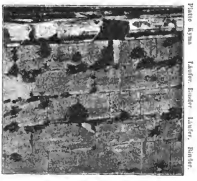


Fig. 85. Lesbisches Kyma als Krönung einer Quadermauer. Nikebastion zu Athen.
Nach Photographie.

Auch der jonische Stil kennt den Rundstab, aber wieder mit plastischer Detailgliederung. Der Bandstab ist, statt wie im Dorismus nur durch aufgemalte Farbbänder, durch Sculptur in breitere und schmälere Stücke, mit anderen Worten in Kugeln und Scheibchen zerschnitten, welche wie auf eine Schnur gereiht aussehen; daher heisst der Stab in dieser Ausführung **Perlstab** (Astragal). Der Perlstab findet auch an dorischen Tempeln Anwendung, und zwar gerade an der Stelle des Bandstabs, an der Unterkante des Kymation.[1])

[1]) Dörpfeld, Verwendung, Taf. 2. Fig. 2 und 3. Sculpirtes jonisches und lesbisches Kyma nebst Astragal, siehe unten beim Erechtheion.

Architektonische Sculpturen von altjonischen Tempeln besitzen wir nur wenige. Es sind Bruchstücke des Sculpturenschmuckes, mit welchem der Artemistempel zu Ephesos bereits



Fig. 86. Lykisches Grabmal im British Museum. Vorn drei Sitzbilder aus Milet
Nach Photographie von Lombardi.

damals in reichem Masse ausgestattet wurde; die Säulenschäfte erhielten am unteren Ende einen Gürtel von Reliefbildern; erst oberhalb desselben begann die Cannelirung.[1])

[1]) Murray, History 1, Fig. 18—20.

In den östlichen Ländern sehen wir nun auch einen Steinbau auftreten von neuem Charakter, in greifbarem geschichtlichen Verhältnisse zu den griechischen Steinbauten, mehrfach unter unmittelbarer Abhängigkeit vom griechischen Stil.

In Lykien entwickelt sich eine Felsarchitektur, Grottengräber mit architektonischen Façaden und scheinbare Freibauten, die aber auch aus dem Fels geschnitten sind, theils in Haus-, theils in Thurmform, von ganz eigenem Charakter. Es ist die unverfälschte Uebertragung eines Holzbalkenbaues in Stein. Mehrere Formen, welche in der Technik des Zimmerbaues ihren Ursprung haben, sind im Steinbau treu nachgebildet: wagrechte, aus Balken gefügte Rahmen; Verkröpfung der Balkenköpfe; Schwellen mit kufenartig aufgebogenen Köpfen; runde Deckhölzer mit vortretenden Köpfen; dazu die Verschalungen des deckenden Estrichs. Auf diesen ist vielfach eine Art Holzlaube gebaut, in Kielwölbung, mit dem Estrich selbst orientalischem Brauche entlehnt (Fig. 86). Daneben wird auch einfach der kleinasiatische Giebel aufgesetzt.[1])

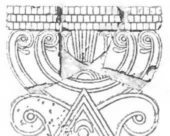


Fig. 87. Kyprisches Kapitell. (Longpérier.)

Neben der Hauptform des Volutenkapitells, wie es im kleinasiatisch-jonischen Tempelbau sich feststellte, findet sich früh eine Spielart, nicht kelch-, sondern korbförmig; indem es die Volutenstiele unabhängig von einander aus dem Kapitellboden (Schaftkopf) aufsteigen lässt, ist es dem ägyptischen Palmkapitell, auch dem »protokorinthischen« (Fig. 41) verwandt. In Asien findet sich dergleichen an einer Aedicula des Sonnengottes von Sippar, wo die Säule als Palmbaum gedacht ist, mit geschupptem Schaft, volutirten Wedeln und ebensolchen Wurzelschossen, Halsringen und Basis aus drei flachen Pfühlen (9. Jahrhundert); auch in Assyrien an vereinzelten Kapitellen; auf Cypern aber nun in Stelenbekrönungen; hier sind es deutlich Blumen in Reliefdarstellung, direct aus der syrischen Blume abzuleiten (Fig. 87). Das Kalathoskapitell wurde in den Kleinkünsten und im untergeordneten Bau verwendet und so vorläufig am Leben erhalten.

In Phönizien ragen unter den wenigen alten Denkmälern einige Grabbauten hervor, undatirt und bisher nicht in die Perioden der Kunstgeschichte eingereiht. Ihrem Stile nach können sie nicht älter, aber auch nicht wesentlich jünger sein als unsere Epoche, die Zeit der Ausbildung und Ausbreitung der griechischen Steinarchitektur. Das sogenannte Grab des Hiram zu Tyrus[2]) müssen wir übergehen, weil es, einerlei, ob von Haus aus oder durch Verwitterung, der entscheidenden Profile entbehrt. Wichtiger sind die drei »Spindelgräber« von Arvad (Amrith), massiv über je einer durch eine Art Cajütentreppe zugänglichen Felsgruft errichtet. Ihre Grundform kann als ein dreistöckiger Thurm bezeichnet werden; auf einem Sockel erhebt sich der Hauptkörper, welchen entweder eine Pyramide oder eine Kuppel krönt (Fig. 88. 89). Durch diesen reicher gegliederten Aufbau bezeichnen die Spindelgräber einen Fortschritt gegenüber den kleinasiatischen und etruskischen Tumuli (Fig. 73) und den ägyptischen Pyramiden (Fig. 12). Ihre nächsten Vorgänger sind die kleinen Pyramiden auf kubi-

---

[1]) Fellows Lycia. Benndorf, Reise in Lykien.

[2]) Renan, Mission en Phénicie, pl. 47. Perrot et Chipiez 3, Fig. 113.

schem Unterbau, wie sie zuerst im Reiche von Theben auftraten (Fig. 19) und mit anderen ägyptischen Kunstformen auch nach Syrien übertragen wurden. Der Fortschritt liegt im dreistöckigen Aufbau. Ausserdem hat der Sockelbau die ägyptischen Formen der schrägen Böschung und der krönenden Corniche abgestreift, nur die Pyramide ägyptisirt. Die verticalen Wandungen, die neben der Pyramide vorkommende Kuppel, die hier über dem Gesims angeordneten abgetreppten Zinnen, das Alles ist asiatische Art. Asiatisch spricht auch die decorative Verwendung des Löwen an, nordsyrische und kleinasiatische Monumente liefern naheliegende Analogien. Entscheidend für die Stilbestimmung aber sind die lesbischen Kymatien, welche



Fig. 88. Phönizisches Grabmal zu Amrith.



Fig. 89. Phönizisches Grabmal zu Amrith.

Nach Renan, Mission en Phénicie.

beim Pyramidenmal anlaufend vom Hauptkörper zur Deckplatte, beim Kuppelmal ablaufend vom Pyrgos zum Sockel die Vermittlung bilden. Sie bezeugen den beginnenden Einfluss griechischer Formgebung auf die phönizische Baukunst.

Persiens Könige haben bedeutende Denkmäler hinterlassen,[1]) die erste Dynastie bei Murgab, einen Terrassenbau, einen viereckigen Thurm in Holzbauform, das Grab des Kyros in einem Säulenhof, Pfeiler mit Reliefbildern des Kyros, alles in Stein. Architektonisch interessirt zumeist das Grab des Kyros mit dem Peristyl. Das Grab ist ein Giebelhaus auf siebenstufigem Unterbau (Fig. 90); wir bemerken sogleich das lesbische Kyma in der Krönung der Wände. Von den Säulen des Peristyls sind Reste erhalten; die Basis ist jonisirend, ein Pfühl mit wagrechter Cannelirung.

---

[1]) Abgesehen von Ker Porter und anderer älterer Litteratur ist zu nennen: Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Coste et Flandin, Voyage en Perse. Stoltze, Persepolis. Dieulafoy, L'art antique de la Perse. Derselbe, La Perse, la Chaldée et la Susiane, 1887.

Vollständigere Denkmäler liegen aus der Zeit der zweiten Dynastie vor, die Palastruinen von Persepolis und Susa, die Felsgräber von Naksch-i-Rustem. Diese Felsfaçaden geben ein Gesammtbild persischer Architektur zur dankenswerthen Ergänzung der genannten Palastruinen. Wiederum herrscht der Steinbau vor, wozu die Gebirge der persischen Länder hinreichendes Material boten. In formaler Beziehung lehnte sich der Palastbau in einem gemischten Stile an assyrische, ägyptische und jonische Vorbilder an. Eine Terrasse hob die Residenz über die Stadt; Freitreppen führten hinauf. Propyläen, deren Thorpfosten zu Flügelstieren ausgebildet waren, nahmen den Eintretenden in Empfang; aber der innere Raum des quadratischen Thorbaues enthielt vier Säulen. Quadratischer Grundriss und reichentwickelter Säulenbau sind überhaupt charakteristisch für den persischen Bau (Fig. 91). Der Palast des Darius zu Persepolis besteht aus quadratischem Hypostyl mit sechsmal sechs Säulen, einer Vorhalle und vielen Nebenkammern, welche im Hufeisen sich um den Saal herumlegen. Der Thronsaal des Xerxes besass gar zehnmal zehn, also hundert Säulen. Solch waldähnlich dichte Säulenstellung erinnert an die grossen ägyptischen Hypostyle; doch fanden wir diese nicht quadratisch, sondern in die Breite gestreckt, und der Mittelgang war durch höhere Säulen ausgezeichnet. Unter allen antiken Säulensälen gibt es nur Einen, welcher die Grundrissbildung mit dem persischen Palast theilt, das ist der Weihetempel zu Eleusis. Mauern und Pfeiler zu Persepolis tragen als Krönung die ägyptische Corniche; doch zeigt die Façade (Fig. 92) und die darin vorkommende Thüre, dass die Corniche eine unägyptische Stilisirung erhalten hat, sowohl in der dreifachen, aus den ursprünglichen Farbstrichen der Hohlkehle entwickelten Blattreihe, wie in dem Astragal statt des Rundstabes. Dieselbe Façade lehrt uns den Aufbau kennen; die Säulen tragen einen jonisch abgetreppten Architrav und gleich darauf (ohne dass ein Fries eingeschaltet wäre) die Zahnleiste mit schliessender Platte. Eigen erscheint die Säule; sie ist aus demselben Mutterboden asiatischer Kunst erwachsen, welcher auch der jonischen Ordnung das Leben gab; die persische Säule ist aber nicht unabhängig, sondern befruchtet vom jonischen Vorbild zu ihrer Gestalt gekommen. Wir unterscheiden zwei Kopfbildungen; die eine erscheint in der Façade, ihr Hauptelement sind zwei knieende Stiervordertheile, welche in entgegengesetzter Richtung nach rechts und links aus dem Säulenkopf



Fig. 90. Grab des Kyros. (Texier.)



Fig. 92. Felsfaçade zu Naksch-i-Rustem. Ausschnitt. (Texier.)

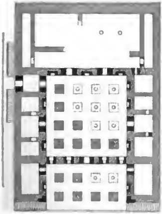


Fig. 91. Palast zu Persepolis. (Fergusson.)

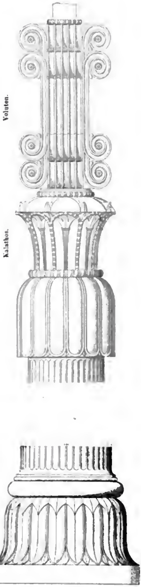


Fig. 93. Persische Saule. (Texier.)

herauswachsen. Verwandter Art war ein kappadokisches Kapitell, davon wir hörten; dort schaute ein Löwenkopf aus dem Kapitell, aber nach vorn. Aehnliche Bildungen kommen im jonischen Gebiet vor. Die andere Säulenart ist in anderer Weise nicht minder eigen (Fig. 93). Zunächst fällt wieder eine Verdopplung des Kapitells auf, eine barocke Formenüberfülle. Das untere Kapitell, in Kalathosform, legt das ägyptische Palmkapitell zu Grunde, stilisirt es aber jonisch-asiatisch. Das obere aber ist ein Volutenkapitell, dessen Intention nicht ganz leicht erfasst wird. Die Voluten stehen; mit anderen Worten, das persische Volutenkapitell gehört zu Einer Gattung mit den ägyptischen »protokorinthischen«, den verwandten assyrischen, dem Palmkapitell von Sippar, den kyprischen. Nur dass die Stiele nicht im Kapitellboden Wurzel fassen, sondern hier wieder vom Schaft sich ablösen und neue Voluten bilden; ähnlich etwa, wie die Hellenen das Palmettenband durch eine Reihe hängender Palmetten verdoppelten (Fig. 83). Ueberdies sind oben und unten je zwei der vierblättrigen Blumen ineinandergesetzt.

Marmorsculptur.

Die Steinbildnerei war auf griechischem Boden in Mykenä schüchtern aufgetreten, als Reliefsculptur zuerst in den unbeholfen gearbeiteten Grabsteinen, dann in dem schon achtunggebietenden Löwenthorrelief; aber in diesen Anfängen scheint sie auch stecken geblieben zu sein. Erst im siebenten Jahrhundert hob sie von Neuem an und nimmt in ihr alsbald die Marmorbildnerei den ersten Rang ein. Wenn daneben theils locale, theils ausländische Steinarten vorkommen, wie der attische Phellatas am Bilde des Dionysos Morychos von Simmias oder der »Smaragd« an der lindischen Athena, angeblich von Skyllis und Dipoinos gefertigt und vom Aegypterkönig »Sesostris« dem Tyrann Kleobulos von Lindos geschenkt, so ändert dies nichts an der Hauptsache. Epochemachend im Gebiete der Sculptur wurde für die Griechen allerdings auch die Wiederaufnahme der Steinbildnerei überhaupt (wie im Tempelbau der Steinbau), mehr aber die Einführung speciell der Marmorbildnerei. Diesen edelsten und dankbarsten Bildstoff, dessen Besitz die Griechen gegenüber den anderen Kunstvölkern entscheidend günstiger stellte, haben sie im Boden der Heimat vorgefunden. Nicht eher aber erkannten sie seinen Werth, als bis ihr Kunstvermögen sich herausgearbeitet und sie ihren Stil gefunden hatten. Wohl aber mag ein äusserer Anlass mitgewirkt haben, ihr werthvollstes Material ihnen selbst zum Bewusstsein zu bringen, nämlich das in der saïtischen Periode ihnen zugänglich gewordene Vorbild der ägyptischen Steinbildnerei.

Am Steinbruch mag der Marmor in örtlich beschränkter Kunst gedient haben, wie anderer Stein anderwärts; aber nach seinem specifischen Werthe bewusst auserwählt wurde er erst von Künstlern weiteren Blickes und tieferer Einsicht, dergleichen nicht nothwendig gerade am zufälligen Fundorte des Gesteins, sondern eher an Stätten blühenden Kunstbetriebes anzutreffen waren. Als die ersten namhaften Sculptoren in parischem Marmor — und dieser schönste grosskörnige Bildhauermarmor ward anfangs ausschliesslich verarbeitet, eben auch ausserhalb der Insel — bezeichnet die Ueberlieferung die früher erwähnten Künstlergruppen auf Kreta und Chios. Von Archermos, dem Chier, sollen Werke auf Lesbos und Delos gewesen sein; auch wird einer geflügelten Siegesgöttin gedacht, zwar ohne Angabe des Materials und des Aufstellungsortes. Nun erwähnten wir bereits eine auf Delos gefundene Inschrift mit den

Namen des Mikkiades und des Archermos. Dabei aber fand sich eine marmorne geflügelte Göttin, deren alterthümlicher Stil nahe legt, in ihr die Nike des Archermos zu sehen (Fig. 95). Die Werke seiner berühmteren Söhne Bupalos und Athenis dürfen wir übergehen; ihr Material wird nicht genannt; die von Plinius aufgeführten werden Marmorbilder gewesen sein. Anschliessend mögen die Naxier Erwähnung finden, Byzes, zur Zeit des Alyattes und des Astyages, welcher zuerst Dachziegel aus Marmor schnitt, und sein Sohn Euergos, von dessen Hand herrührende Votivbilder im Apolloheiligthum auf Naxos standen. Bereits früher als Bupalos von Chios machten sich, nach Plinius, die Kreter Dipoinos und Skyllis, welche wir als Bildhauer in Holz und Elfenbein kennen lernten, in der Marmorsculptur bekannt; Werke ihrer Hand besassen ausser Sikyon besonders die Städte Argos, Kleonä und Ambrakia. Gleichzeitig mithin erstand sowohl im jonischen wie im dorischen Kreise die neue Technik. Athen aber, geographisch Althellas angehörend, dabei den Joniern stammverwandt, durch glückliche Anlage und fördernde Umstände begünstigt, bereitete sich langsam zum künftigen Hauptträger der griechischen Kunstentwicklung vor. In der Zeit der Pisistratiden kam auch hier der parische Marmor in Gebrauch. Einige parische Bildhauer gingen selbst nach Athen; die Künstler, in deren Familie die Namen Aristion und Aristokles wiederkehren, waren nach dem Zeugniss ihrer Inschriften Parier. Auch von Endoios sind Inschriften aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts vorhanden.



Fig. 94. Bronzestatuette im British Museum.



Fig. 95. Marmor aus Delos. Geflügelte Göttin. Nach Fig. 94 zu ergänzen.

Von nun an also ist die griechische Bildnerei im Besitz aller Stoffe, des Steines und Holzes, wie des Metalles. Einstweilen aber stehen Holz, nebst Elfenbein und Metall, noch im Besitz anerkannter Stellung, während der Stein sich dieselbe erst erringen soll. Und vor der Hand war hierzu noch viel zu thun; die ersten Versuche in dem ungewohnten Materiale standen natürlich zurück hinter den gleichzeitigen Ausführungen in der den Arbeitern geläufigeren Holz- und Metalltechnik.

Als Hauptaufgabe der Plastik offenbarte sich in der griechischen Kunst die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Seitdem nach einem Vorfall in den olympischen Spielen des Jahres 720 die Wettkämpfer den Gurt abgelegt hatten, und in Folge dessen, gemäss der hohen Bedeutung der Spielsiege, der unverhüllte Jünglingskörper zum Range einer Idealgestalt erhoben war, bot sich häufig

Gelegenheit, den Typus des nackten Epheben zu wiederholen, als Bild des Athleten, des Heros, des Verstorbenen, des Gottes. Die gerade Haltung mit vorgesetztem linken Fuss und angeschlossen hängenden Armen entsprach dem Schema der ägyptischen Standbilder, nicht aus zufälligem Zusammentreffen, sondern in Folge directer Anregung. Ebendamals stellte sich den urthümlichen Pfahl- und Brettbildern der neue ausschreitende, somit verhältnissmässig lebendige, »dädalische« Typus gegenüber, in Holz- wie in Steinausführung, bald auch in Metall. In diesem Schema, und zwar in Holz, bildeten die Samier Telekles und Theodoros — auf Grund des ägyptischen Kanons, sagte man später, sei es nach alter Ueberlieferung oder aus eigener Vermuthung — den pythischen Apollon. Im selben Schema waren auch die ältesten Olympionikenbilder gehalten; Arrhachion siegte 564 und erhielt ein solches Ehrenbild von Stein in seiner Vaterstadt Phigalia; die Reihe der ältesten in Olympia selbst errichteten, von Holz, begann mit einem Sieger des Jahres 540. Erhalten ist eine beträchtliche Anzahl Marmorstatuen des nämlichen Typus. Die im Heiligthum des ptoischen Apollon in Böotien gefundenen[1]) werden diesen Gott vorstellen; vielleicht auch die aus Aktion am ambrakischen Meerbusen (im Louvre). Ueber die Bedeutung der Exemplare von Thera, Naxos und Orchomenos lässt sich nichts sagen. Weil aber dasjenige aus Tenea (Fig. 97) bei Korinth vor einem Grabe gefunden war, so ist es neuerdings als Bild des Verstorbenen erklärt und diese Erklärung zugleich auf die Masse der fraglichen Statuen ausgedehnt worden.



Fig. 96. Kalbtragender Gott. Statue in Athen. Nach Photographie

Ideale der Männlichkeit in der Jugendblüthe darzustellen war die Aufgabe. Dementsprechend sind die Leiber gebaut, stark in Brust und Hüften. Die eckig breiten Schultern einzelner Exemplare erinnern wieder an den ägyptischen Typus, während andere freilich steil abfallende Schultern haben. Der Bauch tritt bis zur Verkümmerung zurück, das Kreuz ist sehr hohl. So viel von den Proportionen. Die Uebereinstimmung im Schema kann über die Grundverschiedenheit der griechischen und ägyptischen Sculptur nicht täuschen. Aegyptische Künstler haben sich für die Plastik des Körpers nie interessirt, auch nicht in der Pyramidenzeit, wo sie doch jene ähnlichen Porträtköpfe zu bilden verstanden; vollends im neuen Reich war die Kunst in Conventionalismus erstarrt, vergreist und vereist. Ganz entgegengesetzt lassen unsere griechischen Statuen den Gedanken an Schul-

[1]) Bull. corr. hell. 10, pl. 4. 7—9.

arbeiten aufkommen, identisch wie sie sind in dem ihnen gegebenen Thema, aber Stück für Stück individuell verschieden in dessen Bearbeitung. Und was an ihnen leer und kalt erscheint, ist nicht die Kahlheit des Alters, sondern das noch unbeschriebene Blatt der Jugend. Entgegengesetzt wiederum den Aegyptern, welche auch in ihrer besten Zeit ihr ganzes Können auf das Gesicht, als den Hauptträger der Persönlichkeit, concentrirten, die übrige Figur obenhin behandelten, Füsse und Hände nur aus dem Groben schnitten, haben die Griechen die längste Zeit gebraucht, um des Kopfes und der Oberfigur Herr zu werden, während sie Füsse und Beine von Anfang an mit treuer Sorgfalt und schönem Erfolg studirten und modellirten. Wie gefühlt gemeisselt sind die Füsse und Unterbeine der teneatischen Figur, allerdings der jüngsten in der Reihe, die Besonderheiten der einzelnen Zehen, ist das Durchscheinen des Skelettes wiedergegeben, wie naturgleich die flache Curve des Schienbeines scharf und die Muskulatur der Wade weich gebildet. Auch das Knie ist genau in allen Theilen nachgeformt, und der Beckenrand ist deutlich markirt. Aber der Rumpf ist hölzern, puppenhaft, der Hals formlos, eine Walze; der Kopf, in den älteren Exemplaren ungestalt, mit glotzenden Augen, ist an dem von Tenea zwar nicht mehr primitiv, aber doch wenig entwickelt. Das Gesicht, auf dem spitzen Winkel construirt, mit zurückfliehender Stirn, spitzer Nase und spitzem Kinn, lässt Mund und Augen in spitzem Winkel die Profillinie treffen. Es ist hiermit versucht, Ausdruck in das Antlitz zu bringen; nach dem Sinn dieser göttlichen oder gottähnlich verehrten Personen konnte der Ausdruck nur ein heiterer sein, hervorgebracht durch das einfache Mittel, die Mundwinkel heraufzuziehen. Dieser schräge Linienzug, über das ganze Gesicht durchgeführt, ergab den eigenthümlichen »chinesischen« Zuschnitt der Köpfe des sechsten Jahrhunderts (Fig. 98). Unermüdlich wiederholt musste er schliesslich erstarren und grinsend werden. Bekleidete Figuren der Zeit machen ähnlich hölzernen Eindruck; auch sie erinnern, nicht im Zuschnitt, aber in der künstlerischen Darstellung der Tracht, an Aegyptisches. Stand und Haltung des Körpers und der Glieder ist puppenhaft wie bei den nackten Gestalten. Entsprechend faltenlos glatt und schlicht hängt der Peplos herab; an den Knöcheln schneidet der Saum hart ab, wie der des Gewandüberschlags an der Taille. Es ist die Tracht des zweiten der wasserholenden Mädchen in Fig. 72. Aehnlich erscheinen einzelne der auf der Akropolis und in Eleusis gefundenen weiblichen Statuen.[1])

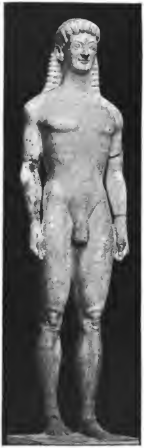


Fig. 97. Marmorfigur aus Tenea, in München.
Nach Photographie von G. Böttger.

[1]) Kabbadias, Museen Athens, Taf. 9. Ephem. arch. 1884. Taf. 8, 1.

Zusammenhängend mit einer schon länger angebahnten Neuerung in der Tracht bildete sich ein zweiter Gewandstil aus, dessen Heimat Kleinasien war. Die Jonier hatten bereits im Zeitraume des assyrischen Reiches aus asiatischem Brauche den linnenen Leibrock (Chiton) herübergenommen, damals nur erst die Männer, welchen jetzt die Frauen darin folgten. Hinfort bezeichnete man, um den Gegensatz gegen dieses jonische Kleid auszudrücken, den ursprünglich gemeingriechischen Peplos als dorisch, ganz so, wie man den ursprünglich gemeingriechischen Baustil seit Aufkommen des jonischen als den dorischen zu bezeichnen angefangen hatte. Chlaina der Männer und Peplos der Frauen aber wurden nun zum



Fig. 99. Artemis. Statue aus Delos, geweiht von Nikandre.
Nach Photographie.



Fig. 98. Kopf der Hera.
Ausgrabungen zu Olympia.



Fig. 100. Aphrodite. Bronzestatuette.
Ausgrabungen zu Olympia.

Obergewaud (Himation). Der jonische Chiton in seiner vollsten Form hängt wie sein Vorbild, der kleinasiatische (vergl. Fig. 27), lang schleppend über die Füsse herab; so trugen ihn auch die jonischen Männer, die homerischen »Jonier im Schleppkleid«, doch nur die Vornehmen und Reichen, auch sie nicht im Kampfe, ausser den Lenkern der Streitwagen, später als auszeichnende Tracht Priester (diese ungegürtet), Kitharoeden und Theaterkönige; ebenso die Frauen, dazu mit weiten und faltigen, auf dem Arm genestelten Aermeln. In solche Tracht wurden nun auch die Tempelstatuen der jonischen Götter und dementsprechend ihre Bilder in Sculptur und Plastik gekleidet. Sie wird vergegenwärtigt durch obenstehende Abbildung einer in Olympia gefundenen Bronzestatuette der Aphrodite (Fig. 100). Auf Samos hat man eine Marmorstatue, vielleicht der Hera, gefunden,[1]

[1]) Bull. corr. hell. 4, 13. 14.

welche dasselbe Schleppkleid trägt, wie es die ephesische Artemis noch in Bildern römischer Zeit bewahrt (s. unten). Recht augenfällig ist die jonische Tracht auch an den marmornen Sitzbildern am heiligen Wege zum Tempel des Apollon zu Branchidä bei **Milet**; schwer fallen die Gewandmassen herab, der Saum legt sich breit auf den Boden, nur die Fussspitzen schauen heraus; während im Uebrigen die Glieder wie mit dicker Schale umhüllt sind, drängen sich nur zwischen den Unterbeinen steile Falten. Der Mantel umwindet die Mittelfigur mit schematischen Parallelzügen (in Fig. 86 vorn). Dabei haben diese Gestalten etwas ungewöhnlich Schweres und Fettes im Körperbau, welches auch »asiatisch« anmuthet.

Im Gebiete der **Reliefplastik** stehen einige architektonische Sculpturen voran, allen anderen die **Metopen** des zweitältesten Burgtempels *(C)* von **Selinunt**. Abweichend von den sonstigen archaischen Arbeiten der Art sind sie in hohem Relief ausgeführt, nichtsdestoweniger aber flächenhaft, ein Resultat der so rationellen griechischen Relieftechnik. Das griechische Relief entstand ohne Thonmodell; man zeichnete die Figuren in Umrissen auf die ebene Vorderseite der Steintafel, tiefte den Hintergrund ein und wölbte die Kanten der Figuren nur so viel nothwendig ab. Uebrigens sind die selinuntischen Metopen bei aller Alterthümlichkeit, besonders des Gesichtes, und bei allen Mängeln der Proportion — nur die Kraftglieder sind dargestellt, der Leib ist zu kurz gekommen — im Detail wiederum, besonders der Beine mit sichtlichem Naturstudium modellirt; Beine und Arme sind vom Grunde gelöst. Auf einer dieser Metopen ist ein Viergespann, auf einer zweiten Herakles mit den Kerkopen, einer dritten Perseus dargestellt, wie er der Medusa das Haupt abschneidet; hinter ihm steht eine hilfreiche Göttin; zu Seiten der Medusa ist attributiv Pegasus in kleiner Gestalt angebracht, welcher nach der Sage aus dem Rumpfe der enthaupteten Gorgo entsprang (Fig. 101). Die Anordnung im viereckigen Rahmen und die Gruppirung, wie die Handlung von links nach rechts sich bewegt



Fig. 101. Athena; Perseus, die Medusa köpfend; Pegasos. Metope vom Burgtempel *C* zu Selinus, in Palermo.
Nach Photographie

und links hinter dem Heros sein göttlicher Beistand erscheint, wiederholt genau das Schema des früher betrachteten Goldbleches mit Theseus und Minotauros (Fig. 71). Offenbar hat der Bildhauer ein derartiges Metallrelief vor sich gehabt, also nach überlieferter Vorlage gearbeitet. Es ist nur zufällig, dass auf den erhaltenen Metallblechen der Perseustypus sich noch nicht vorgefunden hat. Nicht ganz so klar liegt die Sache bei einzelnen der anderen Metopen. Die Quadriga dürfte in ihrer vom älteren Brauche der Profilstellung sich abwendenden kühnen Vorderansicht eine Neuerung des Bildners sein, ebenso wie die durchgängige Facestellung aller Köpfe dieser Metopen; nur die Vorderansicht der Medusa in der Heraklesmetope war typisch gegeben.



Fig. 102. Heros mit seiner Gattin; Adoranten. Relief aus Sparta. Sammlung Saburoff.

Die Reliefs von Assos tragen auch den Stil des sechsten Jahrhunderts zur Schau. Inhaltlich zeigen sie die orientalisirenden Thiergruppen, grasende, kämpfende, zerfleischende Thiere, Stiere, Löwen, Sphinxe; dazu die Gruppe des mit dem Meergott ringenden Herakles, hier bereichert durch einen Chor fliehender Nereïden; eine Kentaurenreihe; ein Symposion. Die Regel alter Reliefdarstellung, behufs gleichmässiger Belebung des gegebenen Raumes und zugleich zu voller Raumausnutzung alle Figuren mit dem Scheitel an den oberen Rand stossen zu lassen, mithin allen die gleiche Scheitelhöhe zu geben, einerlei, ob sie stehen, sitzen oder liegen, so dass sie also die verschiedensten Proportionen erhalten, dies sogenannte Gesetz der Isokephalie, ist nirgends so naiv befolgt wie hier.

Unter den Giebelreliefs stehen einige altattische von der Akropolis voran, welche noch nicht in Marmor ausgeführt sind, also eher dem Anfang des sechsten Jahrhunderts angehören. Das besterhaltene zeigt in polychromirten Figuren auf steinfarbenem Grunde den Kampf des Herakles mit der Hydra in solcher Uebereinstimmung mit einem altattischen Vasenbilde gleichen Inhalts, dass die Verwendung eines überlieferten Typus seitens des Bildhauers auch in diesem Falle als erwiesen gelten darf; selbstredend hat er die Composition in den dreieckigen Rahmen des Giebels erst einpassen müssen.[1]) Das etwas jüngere Giebelrelief vom Schatzhaus der Megareer zu Olympia stellt den Gigantenkampf dar; es ist die ältest erhaltene Darstellung der Scene und gibt die Giganten noch in ganz menschlicher, heroischer Gestalt.

[1]) Ephemeris arch. 1884. Taf. 7 (Purgold).

Von der Gattung der tektonischen Reliefs, welche Grabsteine, Votivtafeln und sculpirte Steingeräthe umfasst, sind auch manche Proben archaischen Stiles erhalten. Solche Tafeln waren früher aus Holz gearbeitet, wie wir hörten; deutlich klingt Form und Technik der Holztafeln in manchen älteren Steintafeln nach. Einige Steinreliefs aus Sparta stellen einen Heros thronend dar, zur Seite die Gemahlin, vor ihnen stehen kleiner gebildete Adoranten. Die Figuren sind hart und trocken geschnitten wie in Holz, die Formen flach, die Conturen scharfkantig umschnitten, die Falten nur hart eingekerbt. Man sieht, wie der Bildhauer noch ganz in der Welt der Holzschnitzerei lebte, die Eigenart der Steinbildnerei noch nicht zur Entwicklung gebracht hatte (Fig. 102). Erst in jüngeren Exemplaren sieht man die Härten sich erweichen, die kantigen Ränder sich abrunden, die Flächen sich abwölben. Daneben machen andere, weicher modellirte Steinbilder den Eindruck von Uebertragungen aus im engeren Sinne plastischen, nämlich in Metall oder Terracotta ausgeführten Reliefs. Ebenfalls Sparta gehört ein sculpirter Stein an, dessen vier Flächen, von oblonger Basis aus nach oben abnehmend, also trapezförmig und schräg ansteigen; auf den Breitseiten sind Gruppen von je zwei Figuren, auf den Schmalseiten steigende Schlangen gemeisselt. Diese Trapezflächen erinnern an ein getriebenes, ebenfalls hochtrapezförmiges Bronzeblech aus Olympia mit decorativen Figuren in mehreren Zonen (unten eine »asiatische Artemis«; weiter hinauf Herakles, einen Kentauren verfolgend; dann zwei Greife symmetrisch gegeneinander gestellt; zuhöchst drei stehende Adler): es diente zur Verkleidung irgend eines Trägers, und ein solcher, in



Fig. 103. Etruskische Stele nach griechischem Vorbild. Palast Peruzzi, Florenz.

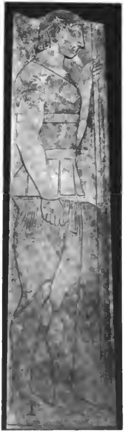


Fig. 104. Grabstele des Aristion. Aus Marathon, in Athen.

Nach Photographieen

Stein übersetzt, wird auch in dem Marmor aus Sparta vor uns stehen. Ein Relief aus Samothrake, ein Fragment, welches, als rechtes Ende einer längeren Darstellung, den thronenden Agamemnon zeigt, hinter ihm den Herold Talthybios und Epeios, oben von einem Palmettenband, unten von einem Gurtgeflecht, rechterseits von einem Greifenkopf eingerahmt, scheint auch als Wange eines Steingeräthes verstanden werden zu müssen, welches einem Metallgeräth nachgebildet war.



Fig. 105. Frauenstatue von der Akropolis. (Kaldalias.)

Dem sechsten Jahrhundert gehören auch die Stelen in Bohlenform an, welche, mit einer Palmette bekrönt, ihre Fläche in mehrere übereinandergeordnete figurirte Felder zerlegen (vergl. Fig. 103). Attische Grabstelen dieser Gliederung sind erhalten;[1]) wenig jüngere fassen die Hauptfläche zu einheitlichem Raume zusammen, in welche die Figur des Verstorbenen in polychromirtem Relief oder in blosser Flachmalerei zu stehen kommt; am Fussende aber erübrigen sie noch Raum für ein kleines Predellbild. Guterhaltene Exemplare sind die Stelen des Aristion, Werk des Aristokles, aus Marathon (Fig. 104) und die des Lyseas, jene in Polychromrelief, diese nur in Flachmalerei ausgeführt; die Predelle ist nur an letzterer erhalten.

Jene Finesse, welche die letzten Werke der assyrischen Glanzzeit und übereinstimmend diejenigen der saïtischen Restauration Aegyptens kennzeichnete, kommt seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts auch bei den Hellenen zur Geltung. Es war der Höhepunkt ihrer älteren Weise, da sie ohne Rückhalt an der stark orientalisch gefärbten Weltcultur theilnahmen. Gleich die Gewandung bekundet den neuen Stil. Sorgfältig werden die Stoffcharaktere unterschieden, Leinen und Wolle, feine und vollere Falten. Wie die Frisur, selbst der Männer, mit Künstlichkeit hergestellt wurde, so legte man auch die Gewänder in peinlich accurate Falten. Als ein entscheidender Fortschritt aber ist der ernstliche Versuch zu begrüssen, die hölzernen Puppenröcke und die massigen Schleppkleider plastisch aufzulösen, durch die Gewandhülle den Gliederbau zur Geltung zu bringen. Wiederum setzt die Arbeit an den unteren Extremitäten an; eines der jüngeren der milesischen Sitzbilder prägt die Formen des rechten Unterbeines deutlich durch das anklebende Gewand hindurch aus. Eine sitzende Athena von der athenischen Akropolis, welche auf Endoios zurückgeführt worden ist, erstreckt die plastische Durcharbeitung bereits auf die ganze Figur; nur die schwere Aegis tritt störend dazwischen. Unbehindert aber

[1]) Stele des Antiphanes, bei Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, Taf. 1, 1.

hat sich das neue Princip an einer Reihe Frauenstatuen zur Geltung gebracht, welche auf derselben **Akropolis**, zu **Eleusis** und auf **Delos** ausgegraben worden sind (Fig. 105).[1]) Aus der Classe der Reliefs theilen wir das Basrelief von der athenischen Akropolis mit, welches eine ihren **Wagen besteigende Göttin** darstellt (Fig. 106). Ausserdem sind noch andere Bruchstücke gleicher Art vorhanden; Einige halten sie für Reste eines grösseren architektonischen Ganzen. Man beachte die Feinheit der Linienführung etwa in der Contour der vorgestreckten Arme. Ein gleichbedeutendes Probestück altattischer Sculptur, welches in der feinen Zeichnung und der zarten Modellirung bereits den attischen Geist erkennen lässt, ist der Grabstein des **Diskophoren** (Fig. 107). Der Jüngling, welcher in dem schmalen Rahmen stehend abgebildet war, trägt in der in Schulterhöhe gehobenen Linken die Wurfscheibe, so dass sein Profil sich von ihr klar abhebt.



Fig. 106. Wagenbesteigende Göttin. Relief in Athen.
Nach Photographie



Fig. 107. Diskostragender Jüngling. Bruchstück einer Grabstele in Athen.
Nach Photographie.

Die Kunst der **Etrusker** wurde genährt durch die Vorbilder griechischer Herkunft, welche der Handel ihnen zubrachte. An der Geschichte der irdenen Gefässe, welche sich dort eigenartig entwickelt haben, lässt sich der Process gut verfolgen. Irdene Gefässe localer Entstehung von ähnlich primitiver Kunst, wie sie etwa auf Hissarlik gefunden wurden, liegen zu Grunde, wurden aber in Form und Decoration schrittweise ausgebildet unter An-

[1]) **Kabbadias**, Musées d'Athènes, Taf. 1–8 (Athen). Ephemeris arch. 1884, Taf. 8 (Eleusis). Bull. corr. hell. 3 (Delos).

lehnung an die importirten Erzeugnisse reiferer Kunstbetriebe, dabei immer den gleichen dunklen Farbton und die Verzierungsweise mit gepressten Reliefiguren bewahrend (Vasi di bucchero). Allgemeiner lässt sich sagen, dass die Kunstformen der etruskischen Erzeugnisse sich als Reflexe des alterthümlich griechischen Stiles darstellen. Selbstredend hat dieser Stil bei solcher Nachbildung seine originale Feinheit und Frische eingebüsst. Es ist auch nöthig, darauf aufmerksam zu machen, dass die wirkliche Ursprungszeit dieses Archaismus zweiter Hand problematisch ist und in jedem Einzelfalle erst festgestellt werden muss. Einen gewissen Ruhm haben sich die etruskischen Bronzen erworben, von denen wir ein Exemplar alterthümlichen Stiles abbilden, ohne über sein wirkliches Alter absprechen zu wollen (Fig. 108).



Fig. 108. Etruskische Bronze. London. Nach Photographie.



Fig. 109. Phönikische Terracotta. Longperier, Musée Napoléon III.

Kaum beginnt die griechische Sculptur sich zu bilden, so wirkt sie alsbald in weite Kreise, darin Hand in Hand gehend mit der griechischen Architektur. Was der jonische Stil aus vorderasiatischer Kunst erhalten hat, zahlt er mit Wucher zurück. Wie der jonische Baustil, so wirkt auch die jonische Sculptur jetzt schon nach Osten.

In Lykien treten solche Sculpturen zuerst an Grabmälern in Pfeilergestalt auf. Das älteste Exemplar (in Gjölbaschi) ist noch nicht publicirt. Demnächst schliesst sich das Harpyienmonument von Xanthus an, ein Grabmal in Thurmform, mit seinen die vier Seiten des Pyrgos krönenden Friesplatten, jedesmal der Typus der Adoration in verschiedenen Spielarten. Hier ist die Schwere der Proportionen und die schleppende Fülle der faltigen Gewänder besonders auffallend. Je weiter nach Osten, desto weniger rein tritt der griechische Stil auf, desto mehr gibt er sich nur als Veredlung des barbarischen Untergrundes. Cypern, an der Schwelle Syriens gelegen, so recht central zwischen den umliegenden Culturländern Aegypten, Syrien und Mesopotamien, Kleinasien und Griechenland, selbst von allen diesen Völkern zeitweise beherrscht, zum Theile dauernd besiedelt, verdient den ihm gegebenen Namen eines Mischkessels der Stilarten all' der genannten Nachbarvölker.[1])

[1]) Braun, Kunst bei Homer.

Phönizier, Aegypter, Assyrer und Griechen haben Monumente ihrer Anwesenheit und partiellen Herrschaft hinterlassen. Zahlreiche Statuen aus Heiligthümern geben reichliche Anschauung des kyprischen Stilgemenges, welches mit dem phönizischen nicht identisch ist. Die platte, brettartige Grundform scheint auch hier auf Holzbilder als Vorgänger der Steinbilder zu weisen. Die Tracht der Männer ist verwandt der assyrischen, langer faltenloser Rock mit schrägem Saum, dazu die gestrickte Kegelmütze. Nun mischen sich ägyptische Elemente ein, die ägyptische Tracht, mehr oder minder correct durchgeführt, bald seltsam combinirt mit der asiatischen Volltracht; z. B. sehen wir das ägyptische Kopftuch combinirt mit dem asiatischen Kittel. Drittens aber durchdringt griechische Draperie das asiatisch hülsenartig glatte Gewand, die Unterscheidung zwischen Wolle und Leinen, zwischen Mantel und Unterkleid, die sorgsam peinliche Faltenlegung findet Platz; einzelne dieser Gestalten sehen den zuletzt erwähnten Frauenstatuen von der atheuischen Akropolis überraschend ähnlich. Ganz denselben Umwandlungsprocess machen die phönizischen Terracotten durch: eine Probe



Fig. 110. Persisches Relief. (Texier.)

ihrer hellenisirenden Art geben wir vorstehend (Fig. 109). Anders, obwohl verwandter Art, erscheint die Mischung in der persischen Sculptur, vorzüglich in den Reliefs der Paläste von Persepolis, den Treppenwangen und Thorreliefs. Die Grundlage der grosspersischen Cultur ist durch Politik die assyrische; das persische Reich setzt das assyrische fort, ihm vermittelt durch das medische und das babylonische. Die Thorstiere sind altmesopotamischer Brauch; die Reliefs der Treppenwangen mit ihren Scenen des Hoflebens bleiben inhaltlich in der Art der assyrischen Wandreliefs. Aber wie der griechische Geist in der Architektur zu spüren ist, so auch in der Sculptur, deutlich in der Draperie. Auch hier werden die stumpfen Gewandformen aufgelöst in griechische Falten (Fig. 110).



Fig. 111. Tempel des Poseidon zu Posidonia (Pästum).
Nach Photographie.

Der reifende Archaismus.

In Athen wurden die Pisistratiden vertrieben, gleichzeitig in Rom die Tarquinier (510). Nach dem Sturz der Tyrannen dort, der Könige hier, stellte sich die Aristokratie her. An beiden Orten aber blieben die grossen Unternehmungen jener starken und glänzenden Fürsten liegen.

In Persien hatte die zweite Achämenidendynastie ihre Herrschaft begonnen; kraftvoll nahm sie die Aufgabe in die Hand, das Werk des Cyrus zu befestigen und fortzusetzen, die Grenzen des Reiches nach Westen auszudehnen. Darius gewann die bedeutendsten der Inseln,

Samos, Lemnos und Imbros, überdies die Länder an der Nordküste des ägäischen Meeres, auch den jonischen Aufstand schlug er nieder; Milet fiel in Asche (494). Wie aber seine und seines Nachfolgers Xerxes Expeditionen nach Althellas in den Schlachten von Marathon (490), von Salamis und Platää (480 und 479) scheiterten, ist bekannt. Um die Zeit der Schlacht von Salamis aber war es, dass die Karthager, welchen ein Nachspiel der einstigen Weltstellung der Semiten aufbehalten war, im Kampfe um das Westmeer durch die zusammengenommene Kraft der sicilischen Griechen bei Himera eine Niederlage erlitten. Theron von Akragas und sein Schwiegersohn, Gelon von Gela, seit 485 Herr von Syrakus, dem seine Brüder Hieron, Polyzelos und Thrasybulos zur Seite standen, führten die Griechen. Ihnen gelang auch, in Akragas (Girgenti) die schönste, wie in Syrakus die grösste Stadt der Westhellenen zu schaffen, in Syrakus zugleich den Brennpunkt der griechischen Cultur des Westens.

Gelons Gattin, Demarete, hatte ihren Schmuck hergegeben, damit Geld zum Kriege geschlagen werde; mit der Prägung dieser neuen Geldstücke — man nannte sie Demaretien — erhob sich die syrakusische Münze auf eine Höhe künstlerischer Leistung, welche von keiner anderen Münzstätte übertroffen worden ist.

Durch Simonides, welcher den Helden von Marathon Epitaph und Elegie verfasste, und durch Pindar, welcher Salamis und Himera in Einem Munde pries, ward in diesen Zeiten die chorische Lyrik auf ihren Gipfel geführt. Und ebendamals erwuchs aus ihrem Schoosse die Tragödie.

Nicht eigentlich eine neue Epoche, doch eine neue Phase in der Entwicklung der griechischen Kunst alterthümlichen Stils ist es, wozu wir uns jetzt wenden. Nicht dass eine grosse That, ein befruchtender Gedanke auf Einen Schlag der Kunst ein anderes Antlitz verliehe, sondern ganz allmälig wandelt sich ihre Gestalt. Greift man aber die Höhepunkte dieser stetigen Entwicklung heraus, so überzeugt man sich, dass ein Schritt gethan ist.

Einige Namen von Künstlern, welche Erhebliches zur Förderung gewirkt haben, kennen wir, und es fehlt nicht an Denkmälern, welche den Fortschritt vor Augen stellen. Hier tritt nun die kunstgeschichtliche Aufgabe recht eindringlich heran, die litterarisch überlieferte Künstlerfolge mit den stilgeschichtlich geordneten Ueberresten in Beziehung zu setzen, Nachbilder berühmter Meisterwerke im Denkmälervorrath aufzuweisen, umgekehrt die bedeutenderen Bildwerke auf Künstlerpersönlichkeiten zurückzuführen, kurz, den Meistern ihre Werke zurückzugeben und die Urheber der Monumente ausfindig zu machen. Manches ist in beiden Richtungen versucht, Weniges zur Sicherheit gebracht. Wir heben das Wichtigste hervor. Da in der überlieferten Künstlergeschichte die Plastik mehr berücksichtigt ist als die Architektur, so haben auch wir es mehr mit jener zu thun.

Generell ist vorauszuschicken, dass in technischer Beziehung der Erzguss vorherrscht; daneben wird die altgeübte Bildschnitzerei, sowohl in Holz wie in Elfenbein, auch mit Goldausstattung, unvermindert fortbetrieben, während die neue Marmorsculptur sich mehr im Kreise tektonischer und architektonischer Decoration hält. In Beziehung auf das Gegenständliche ist die grundlegende Bedeutung des Ringplatzes und des Wettspiels (der Palästra und des Agon) nachdrücklich zu betonen; an den Standbildern der Sieger in den olympischen und anderen Wettkämpfen erwarb sich die griechische Plastik volle Herrschaft in Darstellung des

Nackten männlichen Körpers. Der heilige Hain von Olympia füllte sich mit solchen Standbildern, welche die Sieger bald nicht mehr in jenem beziehungslosen Schema verewigen, welche die Grundstellung genannt werden könnte (oben Fig. 97), sondern in den mannigfaltigen Stellungen und Geberden, welche in Ausübung der Kampfspiele immer wechselnd hervortraten, als charakteristische Momente der Agone und als interessante künstlerische Probleme, erwünschte Nahrung für das nach neuen Motiven suchende Künstlerauge. Die Reihe palästrischer Typen, welche jetzt geschaffen wurden, Läufer und Faustkämpfer, Pankratiasten und Pentathlen, waren die Schule für die Darstellung bewegter Gestalten. Dazu kamen die Viergespanne und die Rennpferde, in deren Abbildung das Pferd seine künstlerische Gestaltung fand. In diesem ganzen Kreis aber wurde nichts modellirt oder scalpirt, was das Auge nicht körperlich gesehen hatte.

Neben den Denkmälern der Spielsiege erhoben sich, in Olympia, Delphi und überall, die Weihbilder zur Erinnerung an die Kriege, welche die Hellenen mit den Nachbarvölkern, aber auch an die Fehden, welche sie untereinander auskämpften. Unter diesen Anathemen begegnen die ersten grösseren Gruppenbilder. Endlich versteht sich, dass der Bedarf der Cultstätten an Götterbildern den Künstlern fort und fort zu thun gab. Während einige derselben vorwiegend agonale, scheinen andere lediglich sacrale Bildwerke geschaffen zu haben.

Die Künstler gruppiren sich nach örtlichen Schulen. Ueberall dort finden wir alte Kunsttradition. Vorzugsweise haben wir es mit Argos und Sikyon, Aegina und Athen zu thun.

Die Landschaft Argos hatte eine erste Kunstblüthe auf griechischem Boden gesehen, imposante Denkmäler der »Heroenzeit« in den Burgen von Tiryns und Mykenä, in den zahlreichen und grossartigen Fürstengräbern mit ihrem zum Theil so kostbaren Inhalt bewahrt. Reste archaischer Metallarbeit durften wir am Ende des ersten Theiles aufführen als Zeugnisse für die Fortdauer kunstgewerblicher Thätigkeit zu Argos. Erste geschichtliche Kunde von argivischen Künstlern, Erzbildnern, kommt uns aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts. Eutelidas und Chrysothemis fertigten Olympionikenbilder, und in einer metrisch abgefassten Unterschrift thun sie zu wissen, dass die Kunst ihnen von den Vätern überkam. Der Sieg des Aelteren der Dargestellten, eines Hoplitodromen (Helm, Schild und Beinschienen trug die Statue wie der Läufer), fiel 520.

Drei Generationen einer Familie, die Künstler Argeios, Hageladas und Argeiadas, welcher mit Atotos aus Argos gemeinschaftlich arbeitete, theilt eine Inschrift aus Olympia mit. Der namhafteste war Hageladas. Aus der Zahl seiner Werke sind uns Olympionikenbilder bekannt (Anochos als Läufer dargestellt, Kleosthenes mit seinem Fahrer auf dem Viergespann, Timasitheos als Pankratiast; die Siege der ersteren fielen 520 und 516; der letzte starb 507); ferner ein Weihgeschenk der Tarentiner nach Delphi, für einen Sieg über die benachbarten Messapier, eine lose Gruppe von gefangenen Frauen und von Pferden; endlich Götterbilder (Zeus und Herakles im Knabenalter für Aegion; Zeus Ithomatas für die Messenier; Herakles Alexikakos für Athen; eine Muse mit Barbiton). Nach Argos gehörten noch die Künstler Aristomedon mit dem Weihgeschenk der Phoker für ihren Sieg über die Thessaler (500), einer in Delphi aufgestellten losen Gruppe, die Strategen der Phoker, den Seher Tellias und die Landesheroen umfassend; dann Glaukos und Dionysios mit den Kunstwerken, welche Mikythos nach Olympia weihte. Derselbe Dionysios hat mit dem Aegineten Simon die ebenda aufgestellten Weihgeschenke des Mänaliers Phormis (lebte zur Zeit des Gelon und Hieron von Syrakus) geschaffen.

In **Sikyon** trat **Kanachos** hervor, in allen plastischen Techniken geübt, als Bildhauer und Erzgiesser. In Cedernholz schnitzte er den Apollon Ismenios für Theben, in Elfenbein und Gold gestaltete er das Sitzbild der sikyonischen Aphrodite. Auch in Marmor soll er gearbeitet haben. Am berühmtesten aber ist er durch das Erzbild des Apollon Philesios, das im Typus dem ismenischen identische Cultbild des grossen Heiligthums zu Branchidä bei Milet. Milesische Münzen zeigen einen stehenden Apollon mit Hirsch und Bogen, eine reifarchaische Bronzestatuette ist analog gebildet. Die Figur des Gottes ist die stilistische Weiterbildung des alten Typus stehender Jünglinge, deren marmorne Exemplare aus Thera, Orchomenos, Tenea und so fort zu Fig. 97 erwähnt wurden. Bei der Zerstörung Milets 494 wurde das Bild von den Persern entführt. Kanachos hat auch eherne Rennpferde mit Jockeys gegossen. Sein Stil wird als noch archaisch hart angegeben. Sein Bruder **Aristokles** und eine von ihm ausgehende, durch vier Generationen zu verfolgende Schülerreihe, darunter Aegineten und Chier, sind wesentlich nur durch Athletenbilder bekannt geworden.

Ein hervorragender Sitz der Erzbildnerei war **Aegina**: äginetische Bronze stand als eigenthümliche Mischung in Ansehen. Den äginäischen Stil erkannten bereits die alten Kunstschriftsteller in seinem Gegensatz zum ägyptischen und altattischen an. Er war herb und mager. Die Künstler, welche ihn über sich selbst erhoben und zu Ruhm brachten, waren Kallon und besonders Onatas, des Mikon Sohn; jener heisst des Kanachos, dieser des Hageladas Zeitgenosse. Von **Kallons** Werken kennen wir nur die Athena Sthenias zu Troizen, ein Schnitzbild (er war Schüler von Tektaios und Angelion) und einen ehernen Dreifuss mit der Figur der Kora als Mittelstütze des Beckens. **Onatas'** Werke sind es, von welchen gesagt wird, dass sie zwar im äginäischen Stil blieben, diesen aber auf die Höhe des altattischen gehoben haben. Er hat das Viergespann des Hieron von Syrakus, welcher in Olympia gesiegt hatte, in Erz gegossen; nach Hierons Tod (467) wurde es durch seinen Sohn Deinomenes geweiht. Zum ersten Male begegnet unter Onatas' Werken eine geschlossenere Gruppirung von Rundbildern, das von den Tarentinern nach Delphi geweihte Denkmal ihres Sieges über die Peuketier (473): die Tarentiner zu Fuss und zu Pferd, in der Mitte ihr Heros Taras und der Gründer der Stadt, Phalantos, triumphirend über der Leiche des den Peuketiern zu Hilfe gekommenen Japygerkönigs Opis stehend. War dies eine nach Motiv und Meinung historische Darstellung — die Einreihung des Heros ändert daran nichts für die antike Vorstellungsweise — so stellt ein nach Olympia geweihtes Anathem der Achäer die erste heroische Gruppe nach Homer vor: die neun Helden, welche auf Hektors Herausforderung sich zum Zweikampf erboten (Ilias, siebenter Gesang), waren auf einer halbkreisförmigen Basis vertheilt, und Nestor, der die Loose im Helm schüttelt, stand auf besonderer Basis in der Mitte, Alle im conventionellen Heroencostum, nackt, mit Helm und Schild. Auch Götterbilder des Onatas sind uns bekannt: ein Hermes für die Pheneaten, welcher den Widder unter dem Arm trägt; Herakles mit Bogen und Keule, zehn Ellen hohes Weihgeschenk der Thasier zu Olympia; ein kolossaler Apollon (später in Pergamon) und die »schwarze Demeter« von Phigalia, über der eine Dunkelheit liegt.

Ein bedeutendes Denkmal der Kunst von Aegina aus der Zeit der Perserkriege ist in den schönen Resten ihres **Athenatempels** erhalten. Damals neu gebaut, war er ein dorischer Peripteros mit sechs Säulen Front.[1]) Die Proportionen zeigen einen Fortschritt in der Richtung

[1]) **Fenger**, Dorische Polychromie, Taf. 1.

auf Veredlung, das Gebälk lastet minder wuchtig auf den Säulen, diese sind schon schlanker, und die Kapitelle versammelter (Fig. 112). Sculpturen füllten die Giebel. Gleich nach den Perserkriegen mögen die zwei Gruppen geschaffen und nicht ohne Bezug auf die eben bestandenen Kämpfe, nämlich als deren mythische Prototype, gedacht sein. In den zwei nach gleichem Schema entworfenen Scenen stehen sich die Parteien, jede einen Flügel des Giebels einnehmend, gegenüber; man kämpft um die Leiche des im Angesicht beider Heere zusammenbrechenden Helden. Da sind gebückt zugreifende (Fig. 113) und ausfallende Vorkämpfer; weiter zurück knieen Lanzenkämpfer und von ihnen gedeckt Bogenschützen, in den Ecken liegen Verwundete (Fig. 114).[1] Da der Schütze des Ostgiebels durch das Löwenfell als Herakles, der des Westgiebels durch die phrygische Mütze als Paris bezeichnet scheint, so werden Scenen aus den zwei mythischen Zügen der Griechen gegen Troja gemeint sein, in welchen beide Heroen aus dem äginetischen Geschlecht der Aiakiden wichtige Rollen spielten, Telamon im Zug des Herakles, Aias und Achill im Zug des Agamemnon. Im Westgiebel wäre dann der Kampf um die Leiche des Patroklos dargestellt. Die Composition ist streng symmetrisch in der Folge der Figuren, der Vorkämpfer und der Greifenden, der Knieenden und Liegenden; in der Mitte, in der Symmetrieaxe, ragt die Gestalt der Göttin Athena, zugleich der Herrin des Tempels; zu ihren Füssen bricht der Getroffene zusammen. In der Darstellungsweise halten diese Bildwerke sich noch in der Weise der überlieferten Typen, auch in der geringen Rücksichtnahme auf den Beschauer; alle übrigen stehen im Profil, nur die Sterbenden in den Giebelecken wenden sich nach vorn. In anderer Beziehung gingen die Künstler erheblich hinaus über die Art jener alten Giebelreliefs, von der athenischen Akropolis und vom Schatzhaus der Megareer.



Fig. 112. Tempel der Athena auf Aegina. Durchblick in Richtung der Hauptaxe.

Zwar bleibt die Giebelsculptur immer reliefartig, insofern die Figuren sich von einem architektonisch umrahmten Hintergrunde abheben; aber technisch sind die »Aegineten« keine Relieffiguren, sondern freigearbeitete Rundbilder und in den tektonischen Rahmen nur hineingestellt. Und so völlig sind es allseitig ausgearbeitete Rundbilder, dass man sie einzeln herausnehmen und frei aufstellen dürfte zu allseitiger Betrachtung. Dabei sind diese Streiter in freiester Bewegung dargestellt, die Beine rund gearbeitet ohne alle äusseren Stützen, wie sie der Marmor später nicht gern entbehrte, gar bei solcher Belastung durch vorgebeugte Leiber und vorgehaltene Schilde. Die Athena steht idolhaft steif. Die

[1] Um die Herstellung der Composition haben sich Heinrich Brunn, Prachow, Konrad Lange u. A. bemüht.

Gestalten sind schlank und mager, die Gesichter haben das archaische Lächeln noch nicht ganz abgestreift. Aber mit andächtigem Naturstudium sind die Körper durchmodellirt in allen Theilen, ja im Ostgiebel in verbesserter Proportion und mit einer gewissen Weichheit, immer in den Grenzen der alterthümlichen Befangenheit, ohne Grösse noch Freiheit.



Fig 113. Aus dem Ostgiebel des Tempels zu Aegina. München. Ergänzt von Thorwaldsen.
Nach Photographie von G. Böttger

Die beiden Giebelgruppen sind, obwohl gleichzeitig, doch nicht in ganz demselben Stil gearbeitet, der westliche noch in etwas alterthümlicherem als der östliche, ersterer vielleicht von einem älteren Künstler, letzterer von einem jüngeren. Beide waren jene kühnen Stellungen gewohnt und in der Modellirung des Körpers erfahren, dieses wie jenes als Ergebniss überkommener und sorgfältig gepflegter Schulung. Solche aber hatten die Künstler



Fig. 114. Aus dem Ostgiebel des Tempels zu Aegina. München. Ergänzt von Thorwaldsen.
Nach Photographie von G. Böttger

von Aegina weniger in der Bildhauerei gehabt als in der Plastik, der Erzbildnerei, welche vor der gewagtesten Stellung nicht zurückschreckt und in welcher alle die athletischen und heroischen



Fig. 115. Harmodios, aus der Gruppe der Tyrannenmörder Neapel.
Nach Photographie

Gestalten ausgeführt waren. Die zwei Künstler, welche die Figuren des West- und Ostgiebels am Athenatempel meisselten, mögen in ähnlichem Altersverhältniss zu einander gestanden haben wie etwa Kallon und Onatas.

Noch ist Athen übrig. Nach dem Sturze der Pisistratiden errichteten die Athener Erzbilder der »Tyrannenmörder« am Anfgang zur Akropolis. Antenor, des Eumaros Sohn, schuf die Gruppe, welche Xerxes entführte. 477 ward sie ersetzt durch eine neue von der Hand des Kritios und Nesiotes. Eine ganze Reihe antiker Nachbildungen der Gruppe eines mit dem Schwert ausholenden Jünglings und eines ihn deckenden Aelteren liegt vor, darunter eine Marmorreplik in Originalgrösse (Fig. 115). In dem voranszusetzenden Original, welches in Athen in hohen Ehren gestanden haben muss, wollen Viele eben die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton erkennen;[1]) und zwar müsste, wenigstens in den Statuen, das jüngere Exemplar copirt sein. Es ist Feuer in diesen Vordringenden. In plastischer Beziehung fällt besonders die Länge der Gestalten auf, deren Eindruck noch verschärft wird durch die Kleinheit des Kopfes; eine allerdings einseitige Reaction gegen die Kleinlichkeit der älteren Statuen. Brust, Schultern und Schenkel sind noch übertrieben, doch der Leib bereits etwas mehr zur Geltung gekommen. Auch ist das Gesicht schon mehr rechtwinkelig gebaut. — Kritios und Nesiotes haben auch athletische und sepulcrale Figuren gearbeitet; die Schule des Ersteren lässt sich durch vier Generationen verfolgen.

Halten wir nunmehr Umschau in den weiteren Grenzen der hellenischen Länder und Besitzungen, so finden wir in Lykien und Kypros immer neue sepulcrale Sculptur, welche die Wandlungen der heimisch griechischen nachmacht, zeitlich wohl immer etwas im Rückstand. Wie in diesen östlichen Ausläufern, so ist auch in Nordgriechenland und den anschliessenden Kolonialgebieten der jonische Einfluss massgebend. Aus den verschiedenen Phasen des reifarchaischen Stiles bis an die erste grosse Blüthezeit liegen Denkmäler vor, auf Thasos das sogenannte Nymphenrelief,

[1]) Friederichs, dagegen Ernst Curtius die Marathonskämpfer Miltiades und Kallimachos.

ebendaher das Grabrelief der Philis, andere Werke aus Pharsalos, Larissa, Pella, Abdera.[1]) Aus der Zeit der Perserkriege wird uns auch ein Künstler genannt, welcher, aus Phokis gebürtig, in Thessalien thätig war, Telephanes, ein Erzbildner, den zweitgrössten Meistern des Jahrhunderts ebenbürtig, doch ein Vergessener, sei es, weil das Land seiner Thätigkeit so abseits lag, oder weil er, wie es heisst, sich dazu hergab, für die Perserkönige zu arbeiten.

Im Westen nahmen Syrakus und Akragas, wie vorbemerkt, ihren grossen Aufschwung. Unter den Denkmälern Siciliens aber ist wieder ein Tempel (*F*) zu Selinus hervorzuheben wegen der erhaltenen Bruchstücke seiner Metopen; diese waren ungewöhnlicherweise aus zwei aufeinandergesetzten Platten gebildet. Von den unteren sind einige erhalten mit Darstellungen von Gigantenkämpfen. Ein sterbender Gigant mit brechendem Auge und halboffenem, die Zähne zeigendem Munde ist bemerkenswerth als einer der frühesten Versuche im Gebiete des Pathetischen. Diese Sculpturen gehen den Aegineten parallel. In Unteritalien fesselt der wohlerhaltene Poseidontempel zu Posidonia (Tempio di Nettuno, Pesto), dessen Front (Fig. 111) uns den Totalanblick einer dorischen Tempelfront veranschaulichen mag. Stilgeschichtlich steht er auf einer Linie mit dem Athenatempel zu Aegina, ist aber dadurch von grösserem Interesse, dass er das erste Beispiel entwickelterer Innenarchitektur bietet. Dreischiffig nach herkömmlicher Norm geht er über diese hinaus durch zweistöckige Anlage der Nebenschiffe. Diese also haben Emporgallerien, und vom Mittelschiff aus hatte man, hier zum ersten Male in der Geschichte der Baukunst, den Anblick zweigeschossigen Hallenbaues. Jetzt ist die Cellamauer ausgebrochen und man blickt aus der Ringhalle in das Seitenschiff und durch dieses in das Mittelschiff (Fig. 116). Auf die etrus-



Fig. 116. Poseidontempel zu Pästum. Blick in das Innere.
Nach Photographie.

[1]) Brunn, Nordgriechische Sculpturen (Mitth. 1883).

kische Kunst in diesem Stadium einzugehen verzichten wir, dürfen aber Rom nicht mit Stillschweigen übergehen. Vordem, hörten wir, war alles Figürliche in den römischen Tempeln etruskisch; aber 493 wurde der Cerestempel am Circus Maximus gebaut, immer noch in tuscanischer Ordnung. Zu seiner Decoration nun wurden zwei Griechen berufen, Damophilos und Gorgasos, zugleich Plasten und Maler, welche in diesen beiden Kunstarten den Tempel verzierten mit Giebelstatuen und Freskogemälden. In griechisch abgefassten Aufschriften bekannten sie sich als die Künstler der Werke.

An diesem Punkte nehmen wir vom archaischen Stil Abschied; er hat sich nun überlebt. Zwar wird er noch hier und da unseren Weg kreuzen — die Eierschalen auf den Köpfen der Dioskuren, oder auch aus hartnäckigem Festhalten, dann aus bewusstem Wiederaufnehmen; aber Velleitäten lässt der Mensch, welcher vorschreitet, rechts und links von seinem Wege liegen.

Zweite Periode. Die Zeit der grossen Meister.



Aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia.

Die Knospe schwillt und bricht. Damit die Kunst sich nun gross entfalte, musste zuvor das Volk in einer Grossthat sich selbst erheben. In den Perserkriegen hatten die Hellenen ihre Emancipation vom Orient erklärt, waren ihm gleichberechtigt gegenübergetreten. Einen neuen Factor hatten sie in die Weltgeschichte eingeführt, dem auch der edle Perserstamm nicht gewachsen war, die Ueberlegenheit eines feingebildeten Geistes, gegründet auf reiche Naturgaben, befördert von Lage und Klima, herausgebracht durch den Grundsatz der Freiheit, welche alle persönlichen Kräfte entfesselt und den Wetteifer zum treibenden Princip bestimmt. Dessen dunkle Gegenseite, der selbstsüchtige Particularismus, die Erbsünde der Griechen, hat dieselben am letzten Ende politisch annullirt; billiger Erwägung aber erscheint sie nur als der geschichtlich nothwendige Schatten des hellen Lichtes, des ringenden Wettkampfes der ungezählten erleuchteten Geister, welche die herrlichsten Früchte zeitigen und mit ihrer ewig frischen Fülle die Welt speisen und laben sollten. Der nationale Gedanke, wie er heute in uns lebt, ist erst ein Kind des heutigen Zeus; und dennoch entzündete sich damals die Flamme nationalen Empfindens, wenn nicht in jenen Kämpfen, so jedenfalls aus ihnen, Hellenenthum und Barbarenthum traten als Gegensätze in das Bewusstsein. Da hub die classische Zeit an, die Zeit der grossen Meister.

Vorblüthe.

Hohe Aufgaben erwuchsen der Kunst aus den Freiheitskriegen. Zuvor den Dank an die Götter auszusprechen und zugleich das Andenken der Thaten zu sichern. Für die Tage von Artemision und Salamis weihten sie dem Apollon zu Delphi eine hohe Erzgestalt mit einer Schiffszier in der Rechten; für den Sieg zu Platää dem Zeus-Befreier einen Altar auf dem Schlachtfeld; dem Zeus zu Olympia sein zehn Ellen hohes Erzbild, welches Anaxagoras von Aegina machte; dem Poseidon auf dem Isthmus von Korinth sein sieben Ellen hohes Erzbild; dem delphischen Apollon einen goldenen Dreifuss auf achtzehn Fuss hohem ehernen Untersatz, gebildet aus drei umeinander sich windenden Schlangen, deren Schwänze auf der Erde standen, während die hinausgereckten Köpfe den Dreifuss trugen. Das Schlangengewinde mit den eingegrabenen Namen der an jenem Kampfe betheiligten Städte ist erhalten.[1] Und Gelon von Syrakus stiftete in Olympia ein Schatzhaus (Pothaios, Antiphilos und Megakles erbauten es) und stellte darin ein sehr grosses Zeusbild auf, nach Delphi aber weihte er eine goldene Nike. Aus dem Antheil an der reichen Beute erhoben sich aller Orten Denkmäler und Weihgeschenke, so in Sparta die »Persische Halle« mit Figuren der persischen Führer wie des Mardonios und der Artemisia. Zweite Aufgabe war der Wiederaufbau der zerstörten Tempel und Städte, dritte die Schöpfung neuer grosser Werke aus der Fülle der gewonnenen Kraft.

Athen hatte sich neben Sparta an die Spitze gestellt; als dem eigentlich treibenden Theile fiel ihm auch die Frucht des Erfolges zu. Höher und dauernder als der politische war der andere Gewinn, welchen Athen sich verdiente; es bereitete sich zum Mittelpunkte der hellenischen Cultur, zum schöpferischen und tonangebenden Herde des geistigen und insbesondere des künstlerischen Lebens. Nicht zum zweiten Male hat eine Stadt solchen Reichthum genialer Männer vereinigt wie das Athen des fünften Jahrhunderts, Söhne des eigenen Bodens, deren Glanz denn freilich aus dem weiten Kreise der griechischen Welt Alles anzog, was rege war.

Themistokles begann den Wiederaufbau der zerstörten Stadt, vor Allem der Mauer, von deren tumultuarischem Bau die Reste Zeugniss ablegen; alles zur Hand befindliche Steinmaterial, auch Denkmäler, mussten zu dem Zwecke dienen; das Bruchstück Fig. 107 ist daraus wieder hervorgezogen worden. Die Stellung Athens aber beruhte auf der See; seine klarsten Köpfe hätten die Stadt am liebsten an den Hafen hinab verlegt. Themistokles bewirkte, dass an der Stelle des alten, offenen Hafens Phaleron der geschlossene und leicht zu befestigende Piräus zum Kriegs- und Handelshafen erkoren und ausgebaut wurde. Er erwirkte auch Abgabenfreiheit für Hintersassen und Künstler, um solche Kräfte von Aussen heranzuziehen.

Kimon (471), noch bevor er am Eurymedon die Perser noch einmal schlug, nahm 469 die Insel Skyros und brachte von dort die Gebeine des Thesens heim, gründete ihm ein Heiligthum als dem specifisch attischen Heros und andern Herakles, das Theseion. Auch die attischen Dioskuren, die Anakes, erhielten ein neues Heiligthum, das Anakeion. Am Markte aber erhob sich ein Denkmal athenischer Kriegsthaten, die Halle des Peisianax. Der Marktplatz selbst wurde mit Platanen bepflanzt, Wasser in den Park der Akademie geführt, seine Gärten öffnete Kimon dem Volk. Im Heiligthum des Bacchus begann man den Theater-

[1] In Konstantinopel.

bau, dessen Halbkreis sich an den Südabhang der Burg lehnte. Auch die Herstellung der Akropolis nahm damals ihren Anfang; von einem kimonischen Propyläenbau sind Reste vorhanden;[1]) das Burgplateau wurde erweitert, Futtermauern sicherten die Anfüllung, zu welcher der Schutt von den durch die Perser zerstörten Gebäuden und Bildwerken das meiste Material lieferte; auf der höchsten Stelle ward das Fundament zu einem neuen grossen Athenatempel gelegt.

Die Reihe der grossen Meister, welchen die griechische Kunst ihre nie übertroffene Höhe verdankt, eröffnete **Polygnotos**, der Sohn des Aglaophon von Thasos, der Frescomaler, der Schöpfer des grossen Stils in der Malerei. An der Spitze seiner Werke steht, so weit unsere Kenntniss reicht, die Ausmalung des Conversationssaales, der **Lesche**, zu Delphi; die Künstlerunterschrift in einem Distichon verfasste Simonides, welcher 477 nach Sicilien ging und 467 starb. Vielumfassende Gemälde waren es, welche die beiden Hauptwände des Saales bedeckten, rechts die Zerstörung Trojas, links die Unterwelt. Die Lesche stand nahe dem Grabe des der Sage nach in Delphi umgekommenen Sohnes Achills, Neoptolemos. Hierauf Bezug nehmend stellte Polygnot diesen allein noch die Troer mit dem Schwerte niederschlagend dar, während sonst der Kampf schon beendet war und die Folgen sich entwickelten. Man sah die Haufen der Erschlagenen und die Gruppen der gefangenen Frauen, im Vordergrunde rechts Helena, wie sie zum Schiffe des Menelaos geführt ward; es wurde ganz vorn in der Ecke in einem Streif Wasser sichtbar; am Ufer brach man die Zelte ab, während an der entgegengesetzten Ecke das von den Griechen verschonte Haus des Antenor und der Aufbruch der Seinigen gemalt war. Das andere Bild, die Unterwelt, brachte die vielen heroischen und typischen Gestalten zur Anschauung, mit welchen die griechische Phantasie den Hades füllte; den Mittelpunkt bildete des Odysseus Hinabgang zur Befragung des Sehers Tiresias; im Vordergrund war, wie in der Eroberung Ilions der anderen Wand, ein Wasser, der düstere Unterweltsfluss, gemalt, der Acheron, mit schattenhaften Fischen und mit dem Nachen des greisen Charon, darin Personen sassen, welche der Maler aus den Ueberlieferungen seiner thasischen Heimat genommen hatte.

Seine Hauptthätigkeit entfaltete Polygnot in Athen, eben in der Zeit Kimons, dessen Schwester Elpinike er in der Figur einer gefangenen Troerin verewigt haben soll. Diese zweite Iliupersis malte er, ohne eine Entschädigung anzunehmen. Dafür verliehen ihm die Athener das Bürgerrecht; auch der delphische Bundesrath hatte ihn für sein dortiges Werk ehrenvoll ausgezeichnet. In Athen war Polygnot der erste unter einer Gruppe bedeutender Genossen, **Mikon**, **Panainos** und Anderer; sie theilten sich in die Aufgaben, welche der Neubau der Stadt der Monumentalmalerei stellte, die künstlerische Ausschmückung der Wandflächen in den jetzt erstandenen Heiligthümern und Hallen. An erster Stelle steht die nach ihrem Erbauer Peisianax benannte Halle, welche man später, nach der Ausmalung, die farbige (**Poikile**) hiess. Sie öffnete sich mit langer Front gegen den Markt; die lange Rückwand war in zwei Felder getheilt zur Aufnahme ebenso vieler Gemälde mythischen Inhalts, die kürzeren Nebenwände trugen Darstellungen geschichtlicher Schlachten aus letzter Zeit. An der Rückwand malte **Polygnot** die Berathung der Achaeerfürsten über Aias' Frevel an Kassandra bei der Eroberung Trojas, **Mikon** die Abwehr der Athener unter Theseus gegen die zu Ross andringenden Amazonen. An der einen Stirnwand war der Kampf der Athener und Lakedae-

[1]) Angedeutet auf dem unten, zur Epoche des Phidias, mitgetheilten Plan der Propyläen.

monier bei Oinoë gemalt; die Parteien rücken eben gegen einander vor und das Handgemenge beginnt; der Künstler ist nicht überliefert. Die andere Stirnwand trug das berühmte Gemälde der Schlacht bei Marathon, als dessen Urheber bald Panainos, bald Mikon, auch Polygnot selbst genannt wird. Im Vordergrund dringen die Athener, blos von den Platäern unterstützt, auf die Perser ein, welche sich im Mittelgrund bereits zur Flucht wenden und gegenseitig in die Sümpfe drängen; im äussersten Hintergrund suchen sie die phönizischen Schiffe zu gewinnen, werden aber auch hier von den nachdringenden Griechen niedergemacht. Götter und Heroen stehen den Athenern bei, Athena und Herakles, Marathon, Theseus aus der Erde steigend, im Kampfgewühl arbeitet Echetlos mit der Pflugschar; ausserdem treten die Gestalten der Führer hervor, auf persischer Seite Datis und Artaphernes, auf griechischer Miltiades Allen voran, mit der Hand auf die Feinde weisend, Kallimachos, und Kynaigeiros von seinem Hunde begleitet.



Fig. 117. Sogenannte Penelope. Marmor. Vatican. Nach Photographie

In seinem Heiligthum wurde Theseus vierfach verherrlicht durch die Hand des Mikon. Im Amazonenkampf führte er die Athener. Im Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit seines Freundes Peirithoos hatte er den ersten Kentauren erlegt. Zwei andere Bilder brachten Ursprung und Ausgang des Helden in Erinnerung. Um zu bewähren, dass er ein Sohn des Poseidon sei, holte er den von Minos in das Meer hinabgeworfenen Ring aus der Tiefe, und die Meeresherrscherin Amphitrite gab ihm einen goldenen Kranz dazu. Zuletzt wagte sich Theseus mit Peirithoos in die Unterwelt, aber Hades fesselte sie, nur Theseus ward nach langer Zeit durch Herakles befreit.

Das Anakeion schmückten zwei Wandgemälde, welche sowohl auf den Cult der Dioskuren, wie auf die praktische Bestimmung des Heiligthums — es war Sammelplatz der athenischen Reiterei — Bezug halten. Polygnot malte, wie die Dioskuren auf ihren Viergespannen die Töchter des Leukippos heimführen, das heisst nach älterer Sitte entführen, Mikon, wie die zurückgekehrten Argonauten zu Ehren des eben verstorbenen Königs Pelias und in Gegenwart seiner Töchter auf ihren Viergespannen in die Wette fahren; besonderen Fleiss verwendete der Künstler auf das in den Vordergrund gestellte Gespann des Akastos, welcher der Sohn des Pelias war. Die Thätigkeit der Maler erstreckte sich auch auf die Nachbarschaft; im Tempel der Athena Areia zu Plataä, in der Vorhalle, malte Polygnot den Odysseus nach dem Freiermord, Onasias den Zug der Sieben gegen Theben. Auch in Thespiä hat Polygnot ein Wandgemälde ausgeführt. Staffeleibilder seiner Hand erhielten nachher ihren Platz in der

Pinakothek bei den Propyläen der Akropolis, Achill auf Skyros, Odysseus vor Nausikaa und ihren am Flusse waschenden Gespielinnen. Auch eine zum Opfertod am Grabe Achills bestimmte, um ihr Leben flehende Polyxena des Polygnot wird erwähnt. Ein anderes Tafelbild zeigte einen Gewappneten auf einer Sturmleiter mit vorgehaltenem Schild, etwa Kapaneus beim Sturm auf Theben.

Von allen Gemälden Polygnot's und seiner Genossen ist nichts übrig als die Nachwirkung seiner Compositionen und seines Stils, wie sie in den Arbeiten der folgenden Kunstzeiten immer deutlicher erkennbar uns entgegentreten. Viele erhaltene Darstellungen des Freiermordes weisen auf ein gemeinschaftliches Urbild zurück, welches im Kreise der polygnotischen Malerei zu suchen sein wird (das Gemälde zu Platää freilich stellte Odysseus nach der That dar). Eine in Reliefausführung erhaltene Composition des Leukippidenraubes dürfte auch polygnotischen Ursprunges sein. Theseus auf dem Meeresgrund ist auf einem attischen Vasenbild gemalt. Weitere Forschung wird gewiss noch zu positiveren Ergebnissen führen.

Versuchen wir, uns die wesentlichen Merkmale dieser Epoche der Malerei zu vergegenwärtigen, so tritt zuerst der hohe Sinn entgegen, in welchem sie ihre Aufgabe erfasste, das Ethos, die ideale Auffassung menschlicher That und Gestalt, deren pädagogischen Werth später Aristoteles hervorhob. Seine Gegenstände entnahm Polygnot der Heldensage; vielleicht ist es kein Zufall, dass die rein geschichtlichen Stoffe in der Ueberlieferung nicht als sein, sondern seiner Mitarbeiter Werk erscheinen. In grossem Stil entwarf er die Composition. Wände standen seinem Pinsel zu Gebote, und auf der weiten Fläche unternahm er Alles zu erzählen, in epischem Vortrag. Fussend auf dem Rahmenwerk, in welchem alterthümliche Decorationsbildnerei auf Metallbleche, Holztafeln und gemalte Vasen, vielleicht auch bereits auf den Wandbewurf, eine bunte Fülle mythischer Scenen in übereinandergeordneten Zonen und deren scharfabgetheilten Feldern auszuschütten gewohnt war, that Polygnot, ohne den abgestuften Aufbau preiszugeben, den entscheidenden Schritt, die tektonischen Trennungslinien zu verwischen und an die Stelle jenes Aggregates unabhängiger Einzelscenen die geschlossene Einheit eines in viele Momente sich gliedernden Vorganges (wie der Einnahme Trojas) zu setzen, dessen Gruppen er in die gleichsam latent gewordenen Zonen vertheilte. Die Zonen dienten jetzt als die Oerter der Plane, welche sich, von unten nach oben aufeinanderfolgend, in die Wandfläche theilten: das Bild erhielt ideelle Tiefe und eine, freilich noch conventionelle Perspective. Schon in den delphischen Gemälden war der Vordergrund deutlich bezeichnet; in der Schlacht von Marathon unterschied man vollends vorderen, mittleren, hintersten Plan. In der Zeichnung lag das Hauptverdienst der polygnotischen Kunst, in der Zeichnung der Einzelgestalt dürfen wir seiner Malerei den gleichen Fortschritt zu grossen und reinen Verhältnissen zuschreiben, welchen wir an Ueberresten anderer Kunstzweige der Zeit begrüssen werden. Dabei war seine Historienmalerei keineswegs pedantisch, sondern in vielen kleinen Zügen spricht sich die Freude an Leben und Natur aus, deren künstlerische Entdeckung in ihrem Detail eine der lohnendsten Aufgaben dieser wie bekannter analoger Stufen der neueren Kunstgeschichte war. Man strebte, die Gesichtsbildung aus dem alten Schematismus in Freiheit zu führen, man zeigte den Mund offen, dass die Zähne gesehen wurden, Trauer und anderes Pathos drückte man nicht blos durch die Gesammthaltung, sondern auch in den Gesichtszügen aus. Wie die Plastik bereits versucht hatte, die Körperformen durch das Gewand zur plastischen Geltung zu bringen, ohne auf Draperie zu verzichten, so malte Polygnot die Frauen in durchscheinenden Gewändern,

deren Ueberschuss sich frei bewegte, ja er schente nicht, unter Benutzung des inhaltlich an die Hand Gegebenen im künstlerischen Interesse den Körper halb zu entblössen. So that er an der von Aias verfolgten Kassandra der delphischen Iliupersis. Augen und Wangen dieser Figur werden noch besonders gepriesen. Mit Liebe wurde auch das Thier gemalt und gern angebracht; man denke an das Gespann des Akastos, den Hund des Kynaigeiros; ein Hase von Polygnot's Hand wird wegen seiner frappanten Lebendigkeit gerühmt.

In technischer Beziehung sind die Wandgemälde der Regel nach mit Wasserfarben auf dem nassen Bewurf, al fresco, ausgeführt zu denken; wenn diejenigen der Poikile, wie es heisst, auf Getäfel sich befanden, so waren sie in der Weise der Staffeleibilder unter Anwendung eines Bindemittels, alla tempera, gemalt. Das Colorit war einfach; doch der Angabe, die älteren Maler hätten blos über vier Farben verfügt, steht die Ueberlieferung entgegen, derzufolge Polygnot die Palette um mehrere Farben bereichert habe, den mineralischen Oker und das vegetabilische, indigoähnliche Tryginon. Die ganze Malweise kann als Umrisszeichnung mit Eintragung von Localfarben in beschränkter Scala, ohne Schattirung oder Lichtwirkung, definirt werden.

Reste polygnotischer Malereien sind nicht erhalten. Proben von Wandmalereien aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, allerdings geringerer Ordnung, besitzen wir aber, nämlich in etruskischen Grabkammern, wie sie kürzlich in Tarquinii (jetzt Corneto) in Aufnahme gekommen waren.[1]) Sie sind unterirdisch aus dem weichen Gestein geschnitten und ahmen die baulichen Formen und die Ausstattung des Innern von Wohnungen nach; die Decke imitirt die Untersicht des Walmdaches, grössere Räume sind von Pfeilern gestützt, Lagerbetten stehen umher. Alle Wände sind ausgemalt. Wir haben hier das System der älteren Decorationsmalerei vor Augen. Sie ordnet sich natürlich der architektonischen Raumgliederung unter und entwickelt sich aus der Wandverkleidung mit aufgehängten Teppichen. Die Mittelzone jeder Wand oberhalb des hohen Sockels wird von figürlichen Darstellungen eingenommen, deren Inhalt auf Tod, Begräbniss und zugehörende Feste Bezug nimmt. Einen schwachen Reflex des neuen Stils geben die athenischen bemalten Vasen, welche mit dem fünften Jahrhundert eine der bisherigen entgegengesetzte Erscheinung annehmen.[2]) Die Vasenformen selbst werden leichter, eleganter, die Amphoren schlanker, die Schalen flacher. Wichtiger aber ist die Umwälzung im Farbensystem. Waren die bemalten Vasen alterthümlichen Stils nur Surrogat für Metallgefässe gewesen, an deren vorbildliche Technik noch das Nachritzen der Conturen erinnerte, so hat sich die Töpferei jetzt völlig emancipirt und ihren eigenen Stil gefunden. Epochemachend war der Uebergang von der schwarzfigurigen zur rothfigurigen Manier. Bisher hatte man auf den hellen Thongrund, welcher dann auch zu einem kräftigen Roth gehöht worden war, die Figuren in schwarzem Firniss, wie Schattenbilder, aufgetragen. Aber bereits waren Vorboten einer Geschmacksänderung bemerklich geworden; man hatte begonnen, den grössten Theil der Gefässoberfläche mit dem schwarzen Firniss einheitlich zu überdecken, nur an den Hauptseiten der Vase je eine viereckig umrahmte Bildfläche hell auszusparen, um die gewohnten Schattenbilder da hinein zu malen. Es war nur noch ein Schritt zu thun: man deckte auch den Bildgrund selbst mit Schwarz und sparte die Figuren aus, welche

[1]) Tomba dei vasi dipinti, del morto, delle iscrizioni, del barone; schon jünger ist die tomba delle bighe. Vergl. Helbig, München. Akad. Sitzungsber. 1880, 497.

[2]) Ulrich Koehler, Athen. Mitth. 9, 1.

sich nun hell im dunklen Grunde aushoben. Lineare Innenzeichnung gab das Detail, und man hatte erheblich an Naturwahrheit gewonnen. Aelteste Scherben rothfiguriger Manier haben sich in dem Schutt gefunden, welcher in der kimonischen Zeit zur Erweiterung des Burgplateaus angefüllt wurde. Innerhalb der neuen Technik lassen sich natürlich auch Stilunterschiede erkennen; denn die Vasenmaler zeichneten im Stil ihrer Zeit. Danach kann man beobachten, wie sie sich schrittweise fortbildeten, wie sie anfangs noch halb im alterthümlichen Stil befangen sind, in der Weise der archaischen Reliefs die Figuren ins Profil, die Augen in Vorderansicht stellen und dergleichen, allmählich aber zu dem durch Polygnot und die anderen Meister angebahnten Stil durchdrangen.



Fig. 118. Aphrodite. Bronzene Spiegelstutze aus Athen
British Museum

Unter den Künstlern, welche im Gebiete der Plastik Träger des Fortschrittes waren, treten drei hervor, alle bekannten Stilprovinzen entsprungen. Dürfen wir auf die spärliche Ueberlieferung weiter bauen, so blieb der eine innerhalb seines heimatlichen Stiles, der denn freilich der attische war; die beiden anderen aber, ein Jonier und ein Böoter von der attischen Grenze, traten aus ihren localen Schranken heraus und begaben sich in die peloponnesisch-dorische Schule. Das Ergebniss muss für alle drei Künstler ein wesentlich verschiedenes gewesen sein. Es handelt sich um Kalamis, Pythagoras und Myron.

Kalamis' Vaterstadt ist zwar nicht überliefert, aber seine Thätigkeit scheint in Athen ihren Mittelpunkt gehabt zu haben. Für Kimon's Schwager Kallias arbeitete er eine bekleidete Aphrodite, welche am Burgthor Aufstellung fand. Ein Goldelfenbeinbild (jugendlicher Asklepios zu Sikyon) und eine Statue aus parischem Marmor (Dionysos zu Tanagra) sind bekannt, sonst schuf er meist Erzbilder. Den dauerhaftesten Ruhm gewannen seine Pferde, Vier- und Zweigespanne, Siegesdenkmale natürlich, und zwei Rennpferde, die des Hieron von Syrakus, nebst Jokeys zu den Seiten des von Onatas gearbeiteten Viergespanns zu Olympia geweiht. Triumphal war sein Chor bronzener Knaben, die im Gebet die Rechte vorhielten, von den Akragantinern nach ihrem Sieg über die sicilischen Punier auf der Mauer des Hains von Olympia aufgestellt. Sonst kennen wir nur Götter- und Heroenbilder seiner Hand, ausser den vorhergenannten den Apollon Alexikakos zu Athen, den widdertragenden Hermes zu Tanagra (auf dortigen Münzen und vielleicht in Sculpturen nachgebildet), den Zeus Ammon, welchen Pindar zu Theben weihte, die von den Mantineern nach Olympia gestiftete Nike, deren Typus Kalamis von der athenischen Athena Nike entlehnt hatte, die Hermione (Menelaos' Tochter, ein Weihgeschenk der Spartaner nach Delphi), endlich den kolossalen Apollon für Apollonia am schwarzen Meer. In stilgeschichtlicher Beziehung dünkt uns Kalamis einen letzten und höchsten Gipfel des altfränkischen Stils zu bezeichnen, aber eben er denselben auch über sich selbst hinausgebracht zu haben. Ein geist-

voller Schriftsteller der Kaiserzeit bezieht sich wiederholt auf eine am Aufgang zur Burg stehende Figur des Kalamis, welche er Sosandra nennt, die aber vielleicht mit der Aphrodite des Kallias identisch ist; schicklich trug sie ihr Gewand, der matronale Schleier fiel ihr vom Hinterhaupt (vergl. Fig. 117), um den Mund spielte ein gehaltenes, leises Lächeln, zierlich setzte sie den Fuss und gab Gelegenheit, die Anmuth des Knöchels zu bewundern, woraus es wahrscheinlich wird, dass ihre Hand in bekannter Weise das Kleid gelüpft habe (vergl. Fig. 118).

Pythagoras, Jonier aus Samos, aber nach Rhegion in Unteritalien übergesiedelt und Schüler des Klearchos, welcher seinerseits in der peloponnesischen Schule sich ausgebildet hatte, Erzbildner, berührte sich zeitlich mit Myron und selbst Polyklet. Unter anderen hat er Olympioniken der Jahre 488 und 472 verewigt. Sein bestes Werk im agonalen Kreis, womit er auch den Myron aus dem Felde schlug, war ein Pankratiast zu Delphi. Sonst hören wir noch von einem Ringer (Leontiskos), zwei Läufern (Astylos und Dromeus), einem Faustkämpfer (Euthymos), einem Hopliten (Mnaseas), einem Knaben, der im Faustkampf siegte (Protolaos), und einem Viergespann mit dem Sieger Kratisthenes darauf, dem die Siegesgöttin in Person zur Seite stand; endlich ein Sänger im langfaltigen Kitharoedengewand zu Theben (Kleon). Aus mythischem Kreise war sein hinkender Philoktet zu Syrakus berühmt, namhaft noch ein Apollon, den Drachen erlegend, ein geflügelter und im Fluge dargestellter Perseus, der Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes, Europa auf dem Stiere reitend, zu Tarent. Die Typen des Pankratiasten und des hinkenden Philoktet sind uns bekannt; im Schema sind sie sich recht verwandt: der Pankratiast steht lauernd, zum Ansprung auf den Gegner bereit, auf dem linken Fuss, mit geschmeidigem Kniegelenk, Hände und rechten Fuss schwebend vorgeschoben; der Hinkende schiebt den verbundenen Fuss schonend vor, die Hand auf den Stock gestützt, in der Rechten trug er Köcher und Bogen des Herakles.[1]) Eben durch diese Fusssetzung, mit welcher ein nicht etwa pathetisch erregter, nur gespannter Gesichtsausdruck harmonirte, ergriff das Bild den Beschauer, dass er den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaubte. Besondere Verdienste erwarb sich Pythagoras um die künstlerische Gestaltung des männlichen Körpers. Er zuerst bemühte sich, heisst es, um Ebenmass und Linienfluss; er zuerst nahm Sehnen und Adern in die plastische Darstellung auf und verwandte Sorgfalt auf die Wiedergabe des Haares.

Myron aus Eleutherä auf der Grenze Böotiens und Attikas, in Athen thätig, wiederum Erzbildner, Schüler des Hageladas von Argos, streifte die alterthümliche Herbigkeit des Stils noch nicht ganz ab, behandelte das Haar noch in der altschematischen Weise. Aber seine Gestalten waren von packender Wahrheit. Sie schienen zu athmen, seine Menschen wie seine Thiere. Ganz auf die Wiedergabe des animalischen Lebens gerichtet, hatte er keinen Anlass, die Darstellung seelischen Ausdrucks zu cultiviren. Kein antikes Werk hat so viele griechische und nachbildend lateinische Epigramme hervorgerufen wie die Kuh des Myron. Wetteifernd schildern sie die bis zur Illusion gehende, auch durch die Bronzefarbe geförderte Lebenswahrheit des Thieres; auf öffentlichem Platze aufgestellt täuschte es, wenn eine Heerde vorbeigetrieben wurde, das Kälbchen, den Stier, den Hirten. Noch werden vier lebensvolle Stiere genannt. Seine Hauptaufgabe aber waren Olympioniken und Pythioniken: von ersteren

[1]) Der Pankratiast bei Benndorf. Wien. Akad. Anzeiger 3. Nov. 1886, der Philoktet auf dem Berliner Carneol bei Milani, Mito di Filottete, tav. 2, 19.

kennen wir einige aus Pausanias, delphische Pentathlen und Pankratiasten nennt Plinius summarisch. Einen Diskobol beschreiben die Schriftsteller so erschöpfend, dass es möglich wurde, antike Copieen desselben nachzuweisen (Fig. 119).[1] In folgerichtigem Ausbau des Gedankens, die Olympioniken in charakteristischem Schema zu verewigen, den Werfer im Wurf, den Läufer im Lauf, hatte sich Myron ein neues und schwieriges Problem gestellt, indem er dem Jüngling eine Haltung gab, welche sich möglichst weit von der aufrechten Grundstellung entfernte. Er wählte den Augenblick vor dem Abwurf der Scheibe. Das weite Ausholen der Rechten beugt den Oberkörper vornüber, und dem rückwärtsgestreckten Arm folgt das Gesicht. Das tragende Bein knickt ein, in allen Gelenken elastisch, das andere berührt mit der Zehe kaum den Boden; ein Moment des Stillstandes nur, und der Arm wird seine Bahn zurückfliegen, die Scheibe entsenden und im Schwunge verharrend selbst in die Höhe gehen, die ganze Gestalt emporreissen, das ganze Gewicht auf den dann vorgesetzten linken Fuss werfen, der rechte wird schwebend zurückstehen. Die Statue ist das classische Beispiel für die Art der Antike, Bewegung darzustellen, deren Wiedergabe der Plastik materiell doch versagt ist. Nicht die Bewegung selbst wird der Plaste darzustellen begehren, sondern Myron greift aus der Reihe der Bewegungsmomente den im mechanischen Sinne todten Punkt heraus, das ist der Moment des Ueberganges aus einer Bewegungsrichtung in eine verschiedene, hier die rückläufige. Der todte Punkt also liegt zwischen zwei Bewegungen als ein Augenblick des Stillstandes, welcher sich statuarisch fixiren lässt. Als ein mittlerer und Uebergangs-



Fig. 119. Diskobol nach Myron. Aus dem Palast Massimi in Rom.
Nach Photographie.

[1]) Intaglio zu Siegburg, Bronze in München, Marmor aus dem Palast Massimi, einige falsch ergänzte Repliken, die vaticanische mit altem Künstlernamen.

punkt ist er zugleich der gehaltreichste; er regt im Beschauer unmittelbar die Vorstellung sowohl der nothwendig vorausgegangenen, wie der ebenso nothwendig folgenden Bewegung an, im Falle des Diskobolen die Bewegungen des Ausholens und des Vorschnellens. Auch den Läufer Ladas stellte Myron im Höhepunkte seiner Action hin; nur mit der Fussspitze berührte er den Boden, der Athem war ihm auf die Lippe getreten, jede Muskel des arbeitenden Körpers sprach die Zuversicht auf den Sieg aus. Faustkämpfer *(pyktae)* bei Plinius zu lesen ward kürzlich vorgeschlagen, an Stelle der überlieferten Säger *(pristae)*, welch' letzteres Motiv, zwei eine Säge hin und wieder führende Männer, als Thema angestrengter Thätigkeit immerhin dankbar sein konnte. Als Gruppen mögen auch die Werke »Perseus« und »Erechtheus« zu verstehen sein, jener nach Tödtung der Medusa vor ihren Schwestern enteilend, dieser im Zweikampf mit Eumolpos oder Immarados; ebenso problematisch ist die wie jene auf der Burg geweiht gewesene Gruppe Athena und Marsyas: die Göttin hatte die Flöten erfunden, aber, da sie ihr vom Blasen entstelltes Antlitz im Bache sah, weggeworfen; tänzelnd kam der Satyr des Weges und prallte vor den Flöten, die ihm in die Augen stechen, und der strengen Göttin zurück. Mancherlei attische Bildwerke dieses Inhalts dürften in näherem oder fernerem Grade von Myron's Gruppe abstammen (vergl. Fig. 120 und 121). Etliche Cultbilder schuf Myron, für die Akropolis Hekate, eingestaltig bildete er sie, für den Helikon Dionysos, für das samische Heräon drei Statuen auf einer Basis, Zeus zwischen Athena und Herakles, für Ephesos Apollon. Einen anderen Apollon und einen Herakles erwähnt Cicero. Römische Dichter wissen auch von silbernem Geschirr zu erzählen, welches Myron ciselirt hatte.



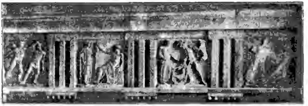
Fig. 120. Athena und Marsyas. Athenische Münze. Berlin.



Fig. 121. Satyr. Lateran. Die Hände sind falsch ergänzt. Nach Photographie.

Wir haben Myron in der Vorblüthe seine Stelle angewiesen; er war der vorgerückteste seiner Zeitgenossen und mag ebensogut unter die Begründer der Blüthe selbst gerechnet werden. Deren eigentlicher Schöpfer, Phidias, reicht mit seinen Anfängen in die kimonische Epoche hinauf; mehrere seiner Werke, welche ihn bereits als anerkannten Meister beglaubigen, werden aus unverächtlichen Gründen in die Jahrzehnte nach den Perserkriegen gesetzt. **Pheidias**, des Charmides Sohn, athenischer Familie, war zuerst Maler, wie sein Verwandter Pa-

nainos und vielleicht auch sein Vater; dadurch also dem polygnotischen Kreise nahe gebracht, mag er von dem grossen Meister noch besonders unmittelbare Einwirkung erfahren haben. Thatsache ist, dass die Grossheit, welche Polygnot der Kunst verlieh, durch Phidias erst zur vollen Entwicklung kam. Früh muss er sich der Plastik zugewendet haben; als seine Lehrer werden Hageladas von Argos und Hegias von Athen genannt. Als ein Werk recht im Geiste der kimonischen Zeit, vielleicht durch den Sohn des Siegers von Marathon unmittelbar veranlasst, erscheint die Statuengruppe, welche die Athener aus dem Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi stifteten; den Mittelpunkt bildete eben Miltiades, mit den Gottheiten Athens und Delphis, Athena und Apollon; daran reihten sich attische Heroen, die Eponymen der Phylen und andere, wie Theseus, auch Kodros. Das Ganze war eine Zusammenstellung alten Stils, von Strategen und Heroen, ähnlich dem früher erwähnten Weihgeschenk der Phoker. Aus dem Antheil aus derselben Beute liessen die Athener durch Phidias ein kolossales Erzbild ihrer Athena giessen und errichteten es auf der Burg zwischen Thor und Tempel, so dass die Spitze der hohen Lanze weithin glänzte, als ein Wahrzeichen für die nahenden Schiffer. Eine spätere Nachricht gibt diesem Bilde den Namen der Vorkämpferin, Promachos. Zum dritten und vierten Male bildete Phidias die Göttin für Pellene in Achaia und für Platää, für Pellene aus Elfenbein und Gold; die Athena Areia zu Platää, aus dem Antheil der Platäer an der marathonischen Beute, nicht viel kleiner als die Promachos, war ein übergoldetes Schnitzbild, das Nackte, Gesicht, Hände und Füsse, statt aus Elfenbein nur aus weissem Marmor.



Herakles u. Amazone Hera u. Zeus. Artemis u. Aktäon. Athena u. Gigant.

Fig. 122. Triglyphenfries aus Selinus. Zusammengesetzt im Museum zu Palermo.
Nach Photographie.

Wenden wir uns nunmehr zu den sonst erhaltenen Werken der Vorblüthe, so ziehen tektonische und architektonische Sculpturen in erster Linie die Aufmerksamkeit an. Die Grabsteine haben eine innere und äussere Wandlung durchgemacht.[1]) Grabreliefs hatten langeher cultlichen Inhalt, gaben die Verstorbenen wie Götter und Halbgötter, stehend oder thronend, bereit, die Verehrung der Hinterbliebenen entgegenzunehmen oder geradezu sie empfangend. Die neue Art streift den cultlichen Charakter ab, geht zu einer mehr genrehaften Auffassung über, ein Wechsel, wie er ähnlich an der Madonnenmalerei in der Zeit der Renaissance beobachtet worden ist. Jene griechischen Grabsteine also sollten die durch den Tod Entrissenen in der Erscheinung des Lebens dem Gedächtniss erhalten. Doch bewährte sich auch hier der tüchtige, immer auf solidem Grunde bauende Sinn; nicht plötzlich und abspringend wurden neue Typen aus dem Leben gegriffen, sondern aus den herkömmlich ceremoniösen wurden die freien entwickelt. Den Typus des feierlich stehenden Heros alten Stils repräsentiren Aristion (Fig. 104) und ihresgleichen, die neue Weise z. B. ein ausserattisches Werk, die zu böotisch Orchomenos gefundene Stele von der Hand des Naxiers Alxenor: lässig mit der Achsel auf einen Stab

[1]) Ulrich Koehler, Athen. Mitth. 10, 359, Taf. 13. 14.

gestützt, hält der in den Mantel gehüllte Mann eine Heuschrecke seinem danach hinaufspringenden Hunde spielend hin. Die Adorationsbilder (thronende Heroen, davor Anbetende und Gabenbringende in kleinerer Gestalt) werden jetzt auch gleichsam aufgelöst und flüssig gemacht; nicht mehr werden die Verstorbenen, als höhere Naturen in grösserer Figur gebildet, zu den Hinterbliebenen in Gegensatz gestellt, sondern Alle werden als Glieder der einen Familie, ob bereits verstorben oder noch am Leben, in gleicher Grösse zusammengeordnet, und die Geberde der ehrfürchtigen Adoration verwandelt sich in den vertraulichen Händedruck. Zugleich beginnt die Form der Stele sich zu ändern, architektonische Durchbildung zu erstreben. Als oberer Abschluss tritt in den früher formlosen Rahmen das Kyma. Bereits am orchomenischen Relief fügen sich hierzu seitliche Pilaster. Eine weitere Neuerung ist das Aufstellen marmorner Grabvasen, die denn auch bald eben jene Reliefs annehmen, und zwar an derselben Stelle, wo die bemalten Thonvasen ihre Bilder trugen.



Fig. 123. Herakles und Amazone. Metope aus Selinus. Palermo. Nach Photographie.

Unter den architektonischen Denkmälern fesseln besonders zwei, der Heratempel (E) zu Selinus in Sicilien und der Zeustempel von Olympia; beide waren mit Sculpturen geschmückt, von welchen erhebliche Reste übrig sind, Metopen von beiden Tempeln, Giebelfiguren vom letzteren. Beide Tempel, herkömmlicherweise aus einheimischem Stein errichtet, erhielten ihre Vollendung durch einen feinen Stucküberzug, auf welchen die frühererwähnten Färbungen und Farbzeichnungen, am Triglyphenfries und wenigen anderen Stellen, gesetzt wurden. An den Metopen des Tempels von Selinus wurde das Nackte der weiblichen Figuren aus Stücken parischen Marmors eingesetzt. Die erhaltenen Platten (Fig. 122) sind mit Gruppen von je zwei Figuren gefüllt, Herakles im Amazonenkampf (Fig. 123), Hera vor Zeus (Fig. 124), Artemis die Hunde Aktäons auf ihn hetzend, Athena einen Gigant niederwerfend. Es sind bezeichnende Arbeiten des Uebergangsstiles. Alterthümlich ist in allen die Richtung der Hauptfigur nach rechts, an

den Göttinnen Hera und Artemis der ruhige Stand und die altmodische Draperie, auch der Zopf, welchen Zeus um das Hinterhaupt gelegt trägt. In Schema und Kopftypus erinnert Herakles an die Statue des Harmodios (Fig. 115). Der Mantel des Zeus ist schon freier drapirt, fast naiv gehäuft sind die kleinen Natürlichkeiten, von den echten Geberden der Hunde, den umklammernden Zehen des Herakles, bis zu dem liebedurchflossenen Sichheben und dem sehnenden Blick des Zeus, in welchem wir eine der ausdrucksvollsten Gestalten der Zeichnung anzuerkennen haben.

Um die hohen Intentionen der sicilischen Griechen recht zu würdigen, muss erwogen werden, dass dasselbe Jahrhundert in Selinus einen kolossalen Apollotempel mit acht Säulen Front und dreischiffiger Cella, in Akragas den noch gewaltigeren Zeustempel erstehen sah, von dessen Sculpturenschmuck Reste des Giebelreliefs und die Trümmer eines seiner 25 Fuss hohen, das innere Gebälk tragenden Giganten erhalten sind.



Fig. 124. Hera und Zeus. Metope aus Selinus. Palermo. Nach Photographie

Das grosse Monument der Vorblüthe aber ist der Zeustempel zu Olympia. Bislang hatte Zeus dort nur einen Altar ohne Tempel noch Bild gehabt; den Tempel liessen die Eleer aus der Beute des von ihnen zerstörten Pisa (in dessen Gebiet der Hain von Olympia lag) durch den einheimischen Architekten Libon erbauen. Um 457 muss das Gebäude vollendet gewesen sein; denn damals hingen die Lakedämonier zum Dank für den Sieg bei Tanagra einen Goldschild mit dem Gorgonenhaupt am Firste auf. 95 Fuss breit, 68 Fuss hoch war der dorische Tempel aussen ein Peripteros mit sechs Säulen Front, im Innern dreischiffig mit zweistöckigen Nebenschiffen (Fig. 125). Das Dach war mit Ziegeln aus pentelischem Marmor gedeckt. Auf dem Firste stand eine vergoldete Nike, auf jeder Ecke ein vergoldeter Kessel. Die Metopen aussen an der Ringhalle waren glatt, sculpirt nur diejenigen des Pronaos und des Opisthodom; sie enthielten einen Cyklus von Abenteuern des Herakles, welcher in Olympia besondere Verehrung genoss. Einzelne Scenen blieben ganz im archaischen Schema, die Atlasmetope bewahrt eben dasjenige, welches dem Minotauroskampf des korinthischen Goldblechs (Fig. 71) und

der Tödtung der Medusa auf der älteren selinuntischen Metope (Fig. 101) zu Grunde lag. Als Hauptfigur steht Herakles nach rechts gewendet in der Mitte, sein Nacken trägt auf untergelegtem Polster die (aus dem Rahmen des Bildes fallende) Himmelskugel; hinter ihm die freundlichgesinnte Göttin legt wie helfend ihre Hand an die Bürde; gegenüber hält Atlas die goldenen Aepfel der Hesperiden vor ihn hin (Fig. 126). Dagegen durchbrechen andere dieser Metopen die Schranken des alterthümlichen Stils, wie die bewundernswerthe Stierbändigung: der wuchtig dahinsetzende Stier füllt die ganze Breite der Platte, Herakles, an seine Seite gesprungen, reisst ihm mit kräftigem Ruck den Kopf herum.

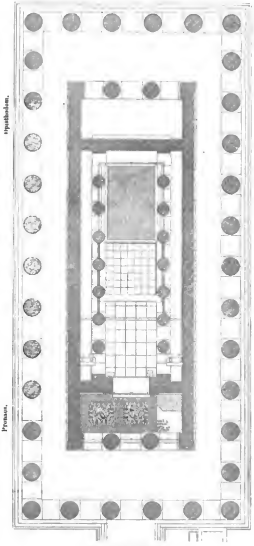


Fig. 125. Tempel des Zeus.
Funde zu Olympia.

Im Ostgiebel (welchen Päonios geschaffen haben soll) war ein Hauptmoment aus der Sage von Pelops zur Darstellung gewählt. Pelops' Grab zeigte man in Olympia, und seine Wettfahrt um die Hand der Hippodamia war das mythische Prototyp der olympischen Wagenrennen. Es war nicht das Rennen selbst dargestellt, sondern ein Augenblick zuvor; unlebendig genug sind die Theilnehmenden, die Hauptpersonen in Vorderansicht, vor dem Auge des Beschauers aufgereiht, in zwei Parteien vertheilt, die hohe Gestalt des Zeus inmitten. Ihm zunächst steht einerseits Pelops mit Hippodamia, andererseits deren Vater Oinomaos mit seiner Gattin Sterope; weiter folgt jederseits das Viergespann, die Köpfe nach der Mitte des Bildes gerichtet, nebst der Bedienung; in den Ecken lagern die Flussgötter Olympias, links der südlich vorbeifliessende Alpheios, rechts der von Norden kommende Kladeos. Die Composition ist noch so steif symmetrisch wie bei den Aegineten, durch die inhaltlich gegebene Ruhe der Figuren wirkt ihre Aufgestelltheit noch empfindlicher;

auch das Schema ist ähnlich, in der Symmetrieaxe der Gott, beiderseits die Parteien, in den Ecken aufgestützt Liegende. Der Zwang der Giebelschräge macht sich in den bei den Pferden Hockenden bemerklich, wenn ihr Ruhen auch dem Leben nachgebildet ist (Fig. 127).

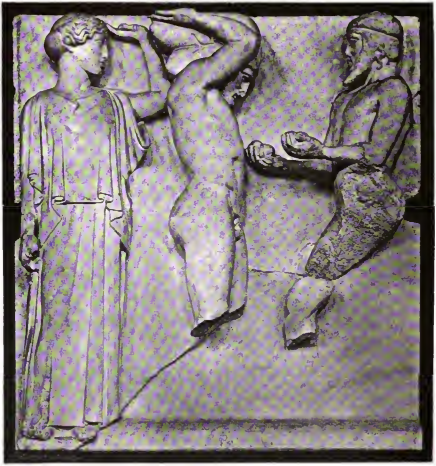


Fig. 126. Hesperide, Herakles und Atlas. Metope vom Zeustempel.
Funde zu Olympia.

Der Westgiebel (als dessen Künstler Alkamenes überliefert ist) bringt den Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. In der Mitte ragt Apollon, die Hand ausreckend über den die Braut ergreifenden Hauptfrevler. In wildem Getümmel sind die Parteien durcheinandergemengt; erst bei längerem Betrachten sondern sich die Einzelgruppen; Kentauren

ringen mit Frauen, mit Knaben; die Lapithen, geführt von Peirithoos, unterstützt von Theseus, stechen die Unholde nieder; entsetzte Weiber verkriechen sich; in den äussersten Ecken lagern aufschauende Ortsnymphen. Also auch in diesem Giebel der Gott in der Mitte, die Liegenden in den Ecken, letztere hier sogar doppelt, was nun freilich nicht im ursprünglichen Plan gelegen haben soll. Aber die Kämpfenden sind diesmal nicht, wie bei den Aegineten und ähnlich im Ostgiebel, in zwei Parteien gegliedert (dies zu vermeiden war schon durch die Wesensverschiedenheit der Kämpfer, rossleibige Kentauren gegen heroische Lapithen, nahegelegt), sondern die Schlacht ist in eine Reihe Einzelkämpfe zerlegt, auf jeder Seite drei Gruppen in symmetrischer Vertheilung. Auch hier macht sich der Zwang der Giebelschräge bemerklich in den vorn in die Kniee sinkenden, hinten noch aufrecht stehenden Kentauren. Die hier vom Künstler unterstellte Wildheit des Kampfes, welche gewaltsame, fast unwahrscheinliche Gliederstellungen erzeugt, spricht sich auch in kühnen Verflechtungen und heftigen Kampfmitteln, wie Stemmen und Beissen aus. Excentrische Bewegung ringt mit gebundener Symmetrie, der Widerstreit der Factoren hat sich noch nicht zu harmonischer Einheit der Stimmung abgeklärt.

Haben wir in diesen tektonischen und architektonischen Sculpturen authentische Proben des Stils der in Rede stehenden Epoche und wenigstens für den Diskobol des Myron beglaubigte und zum Theil recht gute Copien, so geben sich im Bestand unserer Museen hier und dort Einzelwerke, täglich mehrere, dem geübten und suchenden Auge als Stilverwandte der genannten Denkmäler zu erkennen. Allerdings können nur wenige dieser Museumsstücke Anspruch darauf erheben, als Originalarbeiten aus der Vorblüthe zu gelten; die Mehrzahl hat nur den Werth antiker Copien. Niemals nun aber gelingt es dem Copisten, das Original völlig treu wiederzugeben; es wird immer etwas vom Stil seiner eigenen Zeit hineinfliessen, auch wenn der Bildhauer die beste Absicht auf stilgetreue Wiedergabe hätte und darauf verzichtete, etwa aus vermeintlich besserem Wissen, oder um einem veränderten Geschmacke Rechnung zu tragen, an der Art des gewählten Vorbildes zu ändern.[1] Es ist nöthig, bei jeder einzelnen der in Betracht kommenden Statuen die Frage von Neuem zu stellen und sie einer Kritik zu unterziehen, um das Ursprüngliche vom Unechten zu scheiden, durch allzu gläubige Hinnahme des sich als alt Anbietenden seinen Begriff vom alten Stil nicht zu verfälschen. Mit diesem Vorbehalt führen wir neben den wahrscheinlichen Originalarbeiten der Vorblüthe auch antike Copien von solchen an, indem wir die eben geforderte Kritik und Kennzeichnung vorkommender Stilentstellungen der Specialliteratur überweisen.

Der Dornauszieher, die allbekannte und immer mit Wohlgefallen betrachtete lebensgrosse Bronze der capitolinischen Sammlungen, wird bei der Frage nach Originalen vor anderen genannt (Fig. 128).[2] Ein Knabe, welcher sich im Lauf einen Dorn in den Fuss getreten hat, nackt wie er ist, ohne alles Attribut und von edler Bildung, wohl ein Genrebild der Palästra. Das Motiv ist aus dem Leben gegriffen und mit der unmittelbaren Natürlichkeit wiedergegeben, welche in dieser auf Entdeckung der kleinen Züge der Natur so erpichten Epoche überall anspricht. Vielleicht ein wenig eckig, unabgeschliffen gibt sich diese Natur, aber eben darum echt und frisch. Von ähnlicher Art sind die hockenden Figuren des Ostgiebels Fig. 127. Nun

[1]) Vergl. Flasch, Vorbilder einer römischen Kunstschule, Archäol. Zeitung 1878.
[2]) Kekulé, Archäol. Zeitung 1883, 229.



Fig. 127. Ostgiebel des Zeustempels. Alpheios. Viergespann. Hippodamia und Pelops.
Funde zu Olympia.

einige antike Copien. Die köstliche Wettläuferin im knappen und halbausgeschnittenen Röckchen der am Fest der Hera zu Olympia laufenden Mädchen, aufgefasst in der artigen Spannung, da das Zeichen zum Ablauf eben gegeben werden soll (Fig. 129). Inniger verbunden als die Paare des Ostgiebels, Oinomaos und Sterope, Pelops und Hippodamia, stehen die Geschwister Orest und Elektra, oder wie man sonst die lebenvolle Gruppe benennen will, vor uns. Wie er spricht und sie froh lauscht; sie stehen lässig, zutraulich lehnt die Schwester auf der Schulter des Bruders, und der Künstler weiss sich Meister solch' freierer Haltung, auch entging ihm nicht, wie anmuthig es sich liesse, wenn dem Mädchen der Aermel von der Schulter glitte (Fig. 130). Rührend ansprechend sitzt die verhüllte Frau, den Arm aufgestützt, in Versunkenheit (Fig. 117). Wieder eine der Umdichtungen aus dem Ceremoniösen in das Lebendige, aus der thronenden Heroine in die wehmüthig auf ihrem Grabe sitzende; ebenso und im gleichen Stil wurde Elektra dargestellt am Grabe Agamemnons, auf den Stufen des Males in Trauer sitzend, da Orestes mit Pylades naht, den Vater zu rächen; ebenso ward auch Penelope in Versunkensein geschildert (das Bruchstück eines besseren Exemplars zeigt einen Sessel als Sitz und darunter den Arbeitskorb), da kehrt Odysseus heim.



Fig. 128. Der Dornauszieher. Bronze. Capitol.
Nach Photographie.

Es ist Zeit, über den Stil der Draperie ein Wort zu sagen. Die vielgefältelte Zierlichkeit der altfränkischen Mode weicht vor dem Bedürfniss nach kräftigerer Form; dickere, darum wenigere Falten, breitere Flächen werden charakteristisch. Eine ansehnliche Reihe lebensgrosser Bronzestatuen aus Herculanum, Mädchen in allerlei mässig bewegten Attituden, von der etwas



Fig. 127. Ostgiebel des Zeustempels. Zeus, Oinomaos und Sterope. Viergespann. Kladeos.
Funde zu Olympia

herben Anmuth, welche uns aus mehreren Proben nun geläufig ist, dürfen vielleicht auch als Originalwerke des fünften Jahrhunderts angesehen werden. Ihre breite und schwere, obwohl leicht gemeinte Gewandung mit den steilfaltigen Röcken und den überhängenden Brusttüchern würde das Gesagte am besten veranschaulichen. Doch haben wir ein anderes sicheres Originalwerk in der Bronzestatuette der Aphrodite, welche als Griff und Stütze eines runden Handspiegels diente (Fig. 118); ebenso lehrreich sind uns die bereits mitgetheilten Tempelsculpturen aus Olympia, die Hesperide der Metope Fig. 126, die beiden Fürstinnen am Ostgiebel Fig. 127, deren einer die unter dem Namen der Vesta Giustiniani bekannte Marmorstatue recht gleichartig ist. An den bewegteren Giebelstatuen ist hier und da auch ein freierer Wurf der Draperie gewagt, welcher sich aus den Schranken des inhaltlich Gegebenen bereits hinauswagt und rein künstlerischen Gesichtspunkten folgt.

Nach Erledigung der Draperie uns zu den unbekleideten Figuren wendend, müssen wir die Frage aufwerfen, welche stilistische Weiterbildung der altüberkommene Typus des Frauenkörpers während der wichtigen Entwicklungsjahre der griechischen Plastik erfahren habe. Entsprechend der grundlegenden Bedeutung des Weibes für die Fortdauer der menschlichen Art befanden sich überall Culte der als Leiterinnen des Frauenlebens gedachten Göttinnen, und aus triftiger Veranlassung ward in diesen Heiligthümern manches bezügliche Weihbild niedergelegt; ein fragmentirtes Marmorwerk aus Sparta, früharchaischen Stiles, ist in diesem Kreise entstanden. Nun würde es der Kunstrichtung unserer Epoche nur gemäss sein, auch in diesem Falle den überlieferten starren Typus gleichsam aufzulösen und ein anmuthendes Bild aus dem alltäglich-menschlichen Leben, gerade mit Betonung von dessen kleineren Zügen, vor Augen zu bringen. Demnach werden wir seines Ortes uns nicht wundern, wenn unter den römischen Nachbildern von älteren Statuen, insbesondere aus der Vorblüthe, eine nicht sowohl als die »schaumgeborene« dem Meere, als dem täglichen Bade entstiegene, noch entkleidete Aphrodite sich findet, welche ihr Haarband umlegt.

Solche Darstellungen des Weibes standen freilich weder an Zahl noch an kunstgeschichtlicher Bedeutung den Statuen der blühenden Jünglinge gleich, welche die Haine von Olympia oder Delphi, aber auch manches andere Heiligthum füllten. Wir haben eine ziemliche Zahl Ephebenbilder (ihnen schliessen sich andere Jünglingsstatuen, etwa des Apollon, an), welche

in einzelnen Fällen Originale der Epoche sind, meist aber spätere Copien von solchen. Originale sind zum Beispiel die Reste mehrerer Marmorfiguren von der athenischen Akropolis, ein Kopf und zwei Torsen, welche Bildern reiferer Knaben angehörten. Aus der Schaar späterer Nachbildungen haben wir den Orestes, welcher mit Elektra gruppirt ist, in Fig. 130



Fig. 129. Wettläuferin. Vatican.



Fig. 130. Orest und Elektra. Neapel.

Nach Photographien.

mitgetheilt. Gleichartig ist ein anderer Orest, mit Pylades zusammengestellt. Dieselbe Figur kommt auch einzeln vor, zum Beispiel in der Villa Albani. Einen verschiedenen Typus repräsentirt eine Statue zu Petersburg, einen dritten das mit einem marmornen Omphalos im Bacchustheater zu Athen gefundene Jünglingsbild. Apollostatuen befinden sich in Cassel, im Louvre, eine Bronzestatuette in Neapel. Indem wir allerlei Torsen übergehen, verweilen wir vor der schönen Statue des British Museum (Fig. 131).[1] Es ist das Bild des wohlerzogenen

[1] Vergl. Charles Waldstein im Journal hellenic studies 1, 178.

Patriciersohnes der vorperikleischen Zeit in entsprechender Liebenswürdigkeit der künstlerischen Wiedererzeugung. An ihm wollen wir uns klar machen, welche Fortschritte die Plastik zu verzeichnen hatte.

Beabsichtigt war ein Standbild, vorausgesetzt also ein ruhiges Stehen. Aber das ägyptische und archaisch-griechische Schema des ruhigen Standes wurde verlassen, und die Ponderation dahin abgeändert, dass eine ungleiche Vertheilung der Last eintrat. Der Schwerpunkt fällt jetzt nicht mehr in die Mitte zwischen beide Füsse, sondern nach der einen Seite hin, welche dadurch stärker belastet wird, während die andere sich freier bewegen darf. Damit ist die Unterscheidung von Standfuss und Spielfuss eingeführt. Der seither vorgesetzte linke Fuss wird zurückgezogen und mässig seitwärts gerückt; obwohl noch immer mittragend, spielt er doch, und das Knie hängt schlaff herein. Der rechte Fuss ist Standfuss, der Schwerpunkt ist nach dieser Seite hin geschoben, so dass die Hüfte mässig heraustritt. Oder die Functionen der Füsse werden gewechselt, der linke trägt, der rechte spielt; so am Orestes Fig. 130. Man wolle auch die stehenden Männer in der Mitte des Ostgiebels Fig. 127 vergleichen, Zeus, Pelops und Oinomaos. Die Mittellinie der Figur, früher eine durchaus gerade Senkrechte, geräth in Fluss, wird sanft geschlängelt. Die Arme hängen freier, der Kopf wendet sich halb seitwärts.

In den Proportionen wurde eine ebenmässigere Anlage des Körpers erstrebt; gegenüber der früheren übertriebenen Betonung der Kraftglieder, der Schultern und Schenkel wurde auch dem Mittelkörper, den Weichtheilen Rechnung getragen. Die knappe Einziehung der Taille und die Hohlheit des Kreuzes verschwindet; schematisch genommen in einer Senkrechten fällt die seitliche Contour herab, der Rumpf ist in der Höhe des Leibes annähernd so breit wie in derjenigen der Brust. Ein ziemlich streng gezeichnetes Parallelepipedon, wird der Rumpf nach oben durch den eckig herausgebauten Schultergürtel abgeschlossen. Im Contrast zu dessen Breite erscheint der Kopf doppelt klein. Ungeachtet der Höhe des Rumpfes im Vergleiche zur Länge der Oberschenkel sieht die Gestalt doch eher schlank aus.



Fig. 131. Sogenannter Apollon. Statue aus der Sammlung Choiseul-Gouffier. British Museum. Nach Photographie von Ch. Prätorius.

Endlich der Kopf hat die spitzwinkelige Construction des Archaismus definitiv aufgegeben und die rechtwinkelige angenommen. Erstere war entstanden aus der einseitigen Auffassung und Wiedergabe der Prominenzen, der Nase, des Kinns und Schädels in ihrem polaren Gegensatz und

gesteigert im sechsten Jahrhundert durch Einführung jenes dem Ausdruck dienenden Emporziehens der Mund- und Augenwinkel. Eine durchgreifende Geschmacksänderung vollzieht sich nun; wie breit ihre Grundlage war, mag man aus der Thatsache ermessen, dass seit dem sechsten Jahrhundert das Alphabet einen anderen Stil anzunehmen beginnt, aus der spitzwinkeligen Bildung in die quadrate überzugehen anfängt. Die neue Construction beruht in der Auffassung des im Grunde kubischen Kopfes in seiner Totalität; seine Detailgliederung wird, dem früheren Begriffe entgegengesetzt, eher als durch Eintiefen, Herausschneiden der Augenhöhlen und so fort, erzeugt gedacht. Kopf und Gesicht werden in der Gesammtanlage wie im Detail quadrat angelegt, die Linien schneiden sich im rechten Winkel. Auch die Schrägstellung der Mundwinkel fällt fort, der heitere Ausdruck der archaischen Gestalten schlägt in das Gegentheil, in eine ernstere Stimmung um. Man sehe den hohen Blick des aristokratischen Jünglings mit dem geschlossenen Mund und dem das Geringe geringschätzenden Zug. Es ist dies die vorherrschende Stimmung der Köpfe aus dem fünften Jahrhundert, welche sich natürlich nach Gelegenheit nuancirt, wie ein Blick auf die Abbildungen der gleichzeitigen Werke lehrt. Darunter sieht man auch erregtere Köpfe, wie die der selinuntischen Metopen (Fig. 123 und 124) und in den Giebelgruppen. Seit Kurzem war es dabei beliebt geworden, im halboffenen Munde die Zähne sichtbar werden zu lassen; so auch bei Polygnot, wie wir hörten. Es verlohnt sich auch, die Köpfe der Giebelfiguren aus Olympia durchzumustern; im Gegensatz zu der Gleichartigkeit der Aeginetenköpfe herrscht hier viel Mannigfaltigkeit, ein Suchen und Experimentiren, immer die Wirklichkeit im Auge. Man nehme die ängstlichen Gesichter der kriechenden Weiber, die in ihrer Art grosse und freie Naturstudie des Kahlkopfes, den sprechenden Kopf des Kladeos, den dem Dornauszieher so ähnlichen Kopf des Apollon im Westgiebel, das wunderbar fein und schön geformte Gesicht auf Seite 132 (Vignette). Noch mancher Einzelkopf unserer Museen fände hier seine Stelle. Nur wenige seien genannt, Alles spätere Copien, welche unter sich wieder recht verschieden sind, deutlich Erzeugnisse des Uebergangsstiles; der Zeus Talleyrand des Louvre mit seiner alterthümlichen Krone und der archaischen Frisur neben reingeschnittenen Zügen, die sogenannte Juno Farnese (Fig. 132), deren Profilansicht mit der Artemis der selinuntischen Metope verglichen sein will, end-



Fig. 132. Sogenannte Juno Farnese. Neapel.
Nach Photographie

lich die Sappho und Aspasia genannten Köpfe, welch' letztere von der »Penelope« doch nicht wohl zu trennen sind.

Von der Betrachtung der Werke dieses antiken Quattrocento nimmt man immer den erfreulichsten Eindruck hinweg.



Fig. 133. Palmette zwischen Löwenkopf und Medusenhaupt. Sima.
Ausgrabungen zu Olympia

Epoche des Phidias.

Die Bedeutung des Phidias war anerkannt. Weithin verkündete die Promachos seinen Namen. An einem der Brennpunkte hellenischen Lebens, in Delphi, stand seine Erzgruppe der um Miltiades geschaarten Heroen Athens. Bereits hatte die peloponnesische Stadt Pellene ihm ein grosses Werk übertragen. Etwa ein Vierzigjähriger mag er gewesen sein, da beriefen ihn die Eleer nach Olympia, für den neuerbauten Tempel des Zeus das Bild zu machen (um 460).[1])

Ein Schnitzbild schuf er, das Nackte von Elfenbein, die Gewandung aus Gold, dazu kamen Edelsteine, Schmelz- und andere Malerei. In der Weise der alten Chryselephantintechnik wurde das kostbarste Material verwendet, aber durch Grösse und Schönheit alles Frühere in den Schatten gestellt. Es thronte der König der Götter, gross in Gestalt (wäre er von seinem Sitze aufgestanden, so hätte sein Haupt die Decke durchbrochen), in Kraft und Hoheit. Erhaben stand das von Olympias Oelzweig umfangene Haupt auf der mächtigen Büste; getragen von seiner Machtfülle schaute er väterlich mild aus dem Götterange. Das edle Antlitz mit den kräftigen Brauen und der heiteren Stirn war umrahmt von den herabwallenden Locken und dem festlich geglätteten Bart. Wie von Goldstoff, mit farbigen Figuren und Blumen durchwirkt, umschloss der Mantel die Unterfigur, seine freien Enden über die linke Schulter geworfen. Die Linke, ruhig vorgestreckt, hielt das niedergestellte Scepter, dessen Knauf den Adler trug. Auf der Rechten aber schwebte Nike, eine Siegerbinde zwischen den Händen. Seine Füsse, der rechte etwas zurückgezogen, ruhten auf dem Schemel, welchen der Amazonenkampf des Theseus schmückte und goldene Löwen trugen. Der Thron selbst war ein prachtüberkleidetes Gezimmer, Schnitzwerk mit Einlagen aus Ebenholz und Elfenbein, Gold, Steinen und Schmelz. Chariten und Horen, je drei im Reigen, krönten die Pfosten der Rücklehne, wür-

[1]) Löschke, Tod des Pheidias

gende Sphinxe trugen die Armlehnen, am Sitzrahmen sah man die Nioblden unter Apollons und Artemis' Geschossen fallen. Auf den Querriegeln standen kleine Figuren, vorn acht Athleten in charakteristischen Stellungen, auf Olympias Wettspiele deutend, an den Seiten Herakles und Theseus im Amazonenkampf. Um die Füsse schwelten Siegesgöttinnen. An der Basis des Bildes stellte ein Relief die Geburt der Aphrodite aus dem Schoosse des Meeres dar, wie sie von Eros begrüsst, von Peitho bekränzt wird, in Gegenwart von sechs Götterpaaren; die Himmelslichter, Helios auf dem Viergespann, Selene reitend, umrahmen die Scene. Schranken umgaben das Zeusbild, welche Panainos mit Gemälden schmückte; mythologischen und verwandten Inhalts, bezogen sie sich zu einem grossen Theile auf Olympia und seine Heroen, aber neben Herakles ward auch Theseus verherrlicht, und die Gestalten der Hellas und der Salamis erinnerten an die Perserkriege und den Ruhm Athens.

Einerlei, ob pragmatisch richtig, keinenfalls unwahr ist die Ueberlieferung, Phidias habe sich zu seiner Conception von Homer inspiriren lassen, wo dieser den Gewährung nickenden Zeus schildert: »mit den schwarzen Brauen nickte Kronion, da ging ein Wallen von dem unsterblichen Haupte durch die ambrosischen Locken des Hehren und erschütterte den grossen Olympos«. Nur dass der Künstler die Kraft, welche der Dichter in Bewegung vorführte, in Ruhe zeigen und der Anschauung das Bild einer Persönlichkeit geben musste, welche wohl im Stande wäre, durch ein Zucken der Brauen die Welt erzittern zu lassen, die nun aber mildgesinnt den Anbetenden ihr Haupt zuneigt.



Fig. 134. Zeus des Phidias. Münze der Kaiserzeit.

Zum ersten Male hatte da ein Künstler den Charakter des Gottes plastisch ausgedrückt, nicht allein durch Attribute, sondern durch Haltung und Körperbildung. Und so hoch hatte Phidias die Idee des Zeus gefasst, dass er den Begriff, welchen die Hellenen von ihrem höchsten Gotte hatten, durch sein Bild wie durch eine neue Offenbarung erhöhte. Und so wirksam hatte er das Götterporträt hingestellt, dass es in der Vorstellung sich ausschliessend festsetzte, der Gott nicht mehr anders gedacht werden konnte. Darum klingt auch der phidiasische Typus in allen späteren Zeusbildern nach, in gewisser Beziehung überhaupt in allen folgenden Bildern thronender Gottheiten. Nachdem das Original unwiederbringlich verloren ging, bleibt uns nur übrig, aus dem Wiederhall zu erlauschen, wie gross und wie schön einst war, was die grösste Epoche der Kunst so feierlich eröffnete.

Jahre arbeitete der Meister mit seinen Gehilfen an dem hohen Xoanon. Die Werkstatt, in welcher Stück um Stück zu dem mühevollen Kunstwerk erstand, haben die Eleer durch die Jahrhunderte in Ehren gehalten. Natürlich, dass nebenher noch manch' anderes Werk aus dem Atelier hervorgehen mochte, von des Phidias oder von seiner Gehilfen Hand. Er selbst schuf eine Aphrodite Urania, auch sie aus Elfenbein und Gold, für Elis zum Cultbild des dortigen Tempels. Ein Standbild, trat sie mit einem Fusse auf den Rücken einer Schildkröte (die nicht grosse griechische Landschildkröte ist gemeint). Man wolle dies im Gedächtniss behalten, dass bereits Phidias die Göttin also bildete, den Fuss um eine mässige Stufe erhöht.

Kolotes, einer der Gehilfen, machte den Kranztisch, auf welchem die Oelkränze für die Sieger in den olympischen Spielen ausgelegt wurden, von Gold und Elfenbein in reicher Reliefbildnerei ausgeführt. Derselbe Kolotes arbeitete für die Eleer ihre Burggöttin, Athena, auch

chryselephantin; auf dem Helm der Göttin stand ein Hahn, die Innenseite ihres Schildes malte Panainos aus — vielleicht war der Schild niedergesetzt. Jedenfalls war das Bild im Geiste des Phidias gedacht und wird den Athenabildern des Meisters nahe verwandt gewesen sein; von Späteren ist es diesem sogar, mit Unrecht, zugeschrieben worden. Endlich hören wir von einem dritten und im Alterthum bewunderten Werke des Kolotes, einem Asklepios aus Elfenbein, für Kyllene in der Landschaft Elis. War es ein Sitzbild, so dürfte bereits an ihm sich bewährt haben, was wir vorher aussprachen, dass alle nachkommenden thronenden Götterbilder vom Zeus des Phidias beeinflusst worden sind. In diesem Zusammenhange mögen gleich zwei Werke und ihre Meister Erledigung finden, deren genauere Stelle in der Kunstgeschichte erst noch zu ermitteln bleibt. Theokosmos machte einen olympischen Zeus für Megara. Es sollte ein Holzbild werden, mit Gold und Elfenbein verkleidet; doch der peloponnesische Krieg verhinderte die Fertigstellung, so dass nur der Kopf in Edelmaterial ausgeführt wurde, das übrige blos in Thon und Gyps. Wie eng sich dieser olympische Zeus an den Typus desjenigen zu Olympia anschloss, geht daraus hervor, dass die Knäufe der Rücklehne auch hier mit Mädchen im Reigen verziert waren, den Horen und den Moeren. Ueberdies wird geradezu überliefert, Phidias habe dem Künstler beigestanden. Hinwiederum der Asklepios von Epidauros, chryselephantin, thronend mit Scepter, die Rechte auf dem Scheitel einer sich reckenden Schlange, zur Linken sass ein Hund, am Thron waren in Reliefs argivische Heroen dargestellt, Bellerophontes tödtet die Chimära, Perseus die Medusa — ein Bild, offenbar im Schema dem olympischen Zeus sich anlehnend, wird in einer, freilich späteren Quelle als Werk des Phidias angegeben, während Thrasymedes von Paros der Künstler war; vielleicht ist es auch erst Jahrzehnte später entstanden.[1])

Im Hochsommer 448 ward der olympische Zeus geweiht; dieser Zeitpunkt, die 83. Olympiade, gilt in der litterarischen Ueberlieferung als die Epoche des Phidias. Nunmehr kehrte er nach Athen zurück.


Fig. 135. Perikles. Herme des Vatican. Nach Photographie.

Perikleische Baukunst.

In Athen, das jetzt zu seiner Sonnenhöhe aufstieg, war bereits 461 Kimon vor Perikles zurückgetreten. Ein grosser Theil der griechischen Nation war in dem Seebund vereinigt worden, Athen war der führende Staat, die Bundeskasse wurde in Delos bewahrt; 454 bewirkte Perikles deren Ueberführung nach Athen. Nachdem er auch den letzten Widerstand der Gegenpartei gebrochen, war er thatsächlich Alleinherrscher (444). Es genügt, den Namen des grössten Staatsmannes von Athen zu nennen, um das Bild einer Grossstadt voll geistigen Lebens in Politik, Industrie und Handel, Kunst und Litteratur vor Augen zu haben. Aus der Lyrik hatte sich Athens grosse Schöpfung, das

[1]) Kabbadias, Ephemeris archaeolog. 1885 zu Taf. 2, 6 (Votivrelief mit dem Bilde des Gottes).

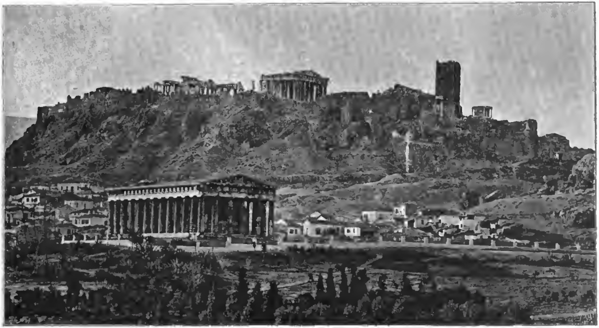


Fig. 136. Nordliche Ansicht der Akropolis, vom der Theseustempel. (Der in die Propylaen gebaute mittelalterliche Thurm ist neuerlich abgetragen worden.)
Nach Photographie

Drama, erhoben, die Meister der Tragödie reichen sich die Hand, Aeschylos vollendet seine Laufbahn, Sophokles, der Repräsentant der classischen Höhe, steht in voller Kraft, ein Altersgenosse des Phidias. Aber im Drama hat die Poesie ihre höchste und ihre letzte grosse Frucht gezeitigt; eine neue Zeit bricht an, die Zeit der Prosa, eingeleitet von der prosaischen Niederschrift des alten Glaubens durch die Logographen. Hervorgegangen aus der Gährung der Geister, welche den geschichtlichen Namen der Sophistik führt, erwächst gegenüber dem poesiegestalteten Mythus und Cultus die Geschichtsschreibung und die Philosophie.

Perikles' Gedanke umfasste das ganze Athen, welches seit Themistokles sein Schwergewicht auf die See geworfen hatte. Jener hatte den Piräus ummauert, Perikles liess durch den Baumeister Kallikrates die langen Mauern zur Verbindung Athens mit dem Hafen führen. Und er baute die Hafenstadt. Der Künstler, welchen er hierzu verwendete, war einer der genialen Schöpfer, an welchen die Epoche so reich war, Hippodamos von Milet. Rationalist wie die Fortschreitenden seiner Zeitgenossen alle, verlangte er auch in seinem Gebiete, dass das ungeregelt Erwachsene durch das Rationelle ersetzt werde, er drang auf rationelle Stadtanlage, und Perikles gab ihm Gelegenheit, seine Ideen zu verwirklichen. Die neue Hafenstadt ward das Muster aller, im Gegensatz zu Athen selbst und anderen derartigen, zufällig gewordenen, regellos winkligen Städten alten Stils, nach der neuen »hippodamischen Weise« auf einheitlichem Plane regelmässig angelegten Städte. Heiliger, öffentlicher und Privatgrund ward durch Grenzsteine geschieden, ein rechtwinkliges Strassennetz umfing den viereckigen Markt, lange Kaufhallen zogen sich entlang den Quais des Handelshafens, in den Kriegshäfen wurden Schiffshäuser gebaut. Die Wohnhäuser säumten in geschlossener Reihe die geradlinigen Strassen, die Nachbarhäuser hatten gemeinschaftliche Scheidemauern, die Wohnräume empfingen Lüftung und Beleuchtung durch centrale Lichthöfe; es war also wesentlich das Princip, welches auch die sogenannte tuscanische Bauart in Italien bestimmte.[1]) Nach seinen Grundsätzen hat Hippodamos auch die perikleische Colonie Thurioi in Unteritalien (446) und später die Stadt Rhodos (408) angelegt, letztere theaterförmig den Hafen umspannend; hier tritt das ästhetische Moment dieser überlegten Stadtanlagen am sprechendsten heraus.

Unter der Staatsleitung des Perikles wurden alle künstlerischen Kräfte in Bewegung gesetzt, um Athen, die Hauptstadt des Seebundes, würdig zu gestalten, an Stelle der von den Persern zerstörten Heiligthümer neue, glänzendere aufzuführen und neben den alten und alterthümlichen Götterbildern neue im neuen Geiste zu errichten. Die litterarische Ueberlieferung ist sehr dürftig, sie gibt nur theilweise Nachricht über die Werke und über den Antheil der einzelnen Künstler an denselben. Als Architekten werden Iktinos, Kallikrates und Mnesikles genannt; des Phidias persönliche Thätigkeit ist speciell nur für die Parthenos bezeugt, ausserdem wird ihm die künstlerische Oberleitung der perikleischen Werke beigelegt, und ein bestimmender Einfluss wird ihm auf alle Fälle zugeschrieben werden müssen, wenn wir auch nicht wissen können, wie weit er etwa auch die Entwürfe für architektonische Sculpturen selbst gezeichnet hat. An der Ausführung waren natürlich sehr viele Hände thätig, Künstler aller Schulen und Arbeiter jeder Stufe, da eben alle Kräfte aufgeboten wurden.

---

[1]) Atlas von Athen, Section Piräus (Milchhöfer). Vergl. Ernst Curtius, Archäol. Zeitung (Anzeiger) 1848, 292. Nissen, Pompejanische Studien 80. Konrad Lange, Haus und Halle.

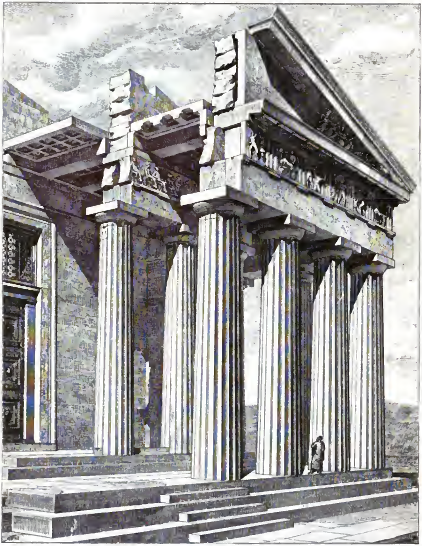


Fig. 137. Nordostecke des Parthenon, hergestellt. Anschnitt.
Nach Niemann Wiener Vorlegeblätter.

Hauptaufgabe war die Neugestaltung der Burg, welche, von den abziehenden Persern als ein Trümmerhaufe zurückgelassen, von Kimon bereits aufgeräumt, durch Anschüttung erbreitert und planirt worden war (Fig. 136). Die Stätte des pisistratischen Poliastempels sollte frei

bleiben, ein neuer grossartiger Tempel auf der höchsten Erhöhung des Burgberges errichtet werden. Kimon hatte ihn bereits begonnen, auch die Propyläen neu gebaut oder doch zu bauen angefangen. Unter Beseitigung der kimonischen Propyläen und des kimonischen Tempelbaues, also wesentlich auf freiem und grossartig bereitetem Baugrunde, schufen Perikles und Phidias die Burg neu, aus Einem Guss.

Den neuen Haupttempel, den **Parthenon**, haben **Iktinos** und **Kallikrates** gebaut, als einen dorischen Peripteros grösserer Abmessung, mit acht Säulen Front (Fig. 138). Das Haus hat Pronaos und Opisthodom, aber nicht *in antis,* sondern in lichterer Haltung, prostyl, mit je sechs dem Vor- und Hinterhaus vorgelegten Säulen. Die Cella war im Innern 100 Fuss lang, daher hiess der Raum und der Tempel auch der hundertfüssige *(Hekatompedos)*; an drei Seiten der Cella lief ein Säulengang, zwischen Wandpilastern und Eckpfeilern standen je neun Säulen in die Länge, drei in die Quere. Im Mittelschiff erhob sich eine breite Basis für das Bild der Göttin. Aus der Westvorhalle trat man in das von zweimal zwei Säulen gestützte Schatzhaus, welches durch eine Quermauer gegen die Cella abgeschlossen war und welchem der Name »Parthenon« im engeren Sinne zukam; die praktische Bestimmung dieser Abtheilung mag Ursache gewesen sein, dass ihr Sondername im Volksmunde bald zur Bezeichnung des ganzen Gebäudes diente. Reicher Sculpturenschmuck vollendete das Werk; sämmtliche Metopen waren sculpirt; ein jonischer Bildfries lief um das ganze Cellahaus; die Giebeldreiecke waren mit Statuengruppen gefüllt. Es fehlte nicht die übliche discrete, hier besonders fein abgetönte Farbenzuthat am Fries und Dachkranz. Das Dach, mit Ziegeln aus parischem Marmor gedeckt, liess das Regenwasser zwischen palmettirten Stirnziegeln hinabtraufen; nur an den vier Ecken waren blinde Löwenmäuler blos decorativ angebracht. First- und Eckblumen krönten die Giebel.[1])

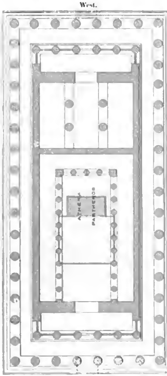


Fig. 138. Parthenon.
Nach Dörpfeld, Athen. Mittheil

Im Jahre 438 konnte die Cella dem Gebrauche übergeben werden, 435 das Schatzhaus, im nächsten Jahre wurde der Bau abgeschlossen.

Alsbald nach Fertigstellung des Haupthauses wandte sich die ganze Kraft einem neuen Werke zu, den **Propyläen**.[2]) Es galt das einzige Thor der Burg im Sinne des neuen Planes zu gestalten; zu diesem Zwecke musste das von Kimon auf den alten Fundamenten

---

[1]) **Adolf Michaelis**, Der Parthenon.
[2]) **Bohn**, Die Propyläen. **Dörpfeld**, Athen. Mittheil. 10

errichtete Marmorthor weichen. Der Neubau, welcher übrigens die letzte Vollendung nicht erhielt, erforderte fünf Jahre (437—432). Seit Urväterzeiten ging man einen Saumweg im Zickzack zur Burg hinan, welcher, durch die Reste der ältesten in Polygongemäuer aufgeführten Befestigung (dem sogenannten Pelasgikon) sich hinaufwindend, schräg auf die Burghöhe mündete; daher stand auch das Thor schräg vor dem Plateau. Mnesikles, der Baumeister der Propyläen, legte den Aufgang in die Linie der langen Axe des Burgplateaus, so dass das Thor nun seine breite Ansicht nach Westen kehrte und als monumentaler Frontbau die Bedeutung der Akropolis weithin verkündete (Fig. 139).

Dem Plan lag die alte, bereits in den Propyläen der Burg von Tiryns (Fig. 34 H K) befolgte Idee zu Grunde: dem durch die Burgmauer gebrochenen Durchgang nach aussen und innen



Fig. 139. Ausblick durch die Propylaen in die Landschaft.
Nach Photographie

je eine seitlich geschlossene Halle vorzulegen. Aber aus diesem Keime wusste Mnesikles einen reichgegliederten Organismus zu entwickeln, indem er nach aussen wie nach innen statt je einer vielmehr drei Hallen anordnete (Fig. 140). Fünf Thüren sind es hier, welche die Abschlussmauer durchbrechen, die mittelste überaus weit, die seitlichen abnehmend. Für die Hallen wurde nicht die alte Anordnung der Säulen zwischen den Stirnpfeilern, sondern die an den Parthenonvorhallen erprobte lichtere, sechssäulig prostyl, gewählt. Die nach aussen vorgelegte Halle vertieft sich zu einer grossen dreischiffigen Centralhalle (die »Grosse Vorhalle« des Plans), indem zwei innere Säulenreihen den Mittelgang, die eigentliche Strasse, flankiren. Der unmittelbar vor den Stufen der Front abfallende Vorplatz ist hufeisenförmig umbaut, indem Seitenflügel, süd- und nordwestlich vortretend, den Aufgang umfassen; auch wenden sie ihre Front dem Aufgang und einander zu. Zur Front bestimmte man ihnen Vorhallen zu drei Säulen *in antis;* denn wegen des Zusammenstosses mit der Centralhalle setzte man an Stelle einer

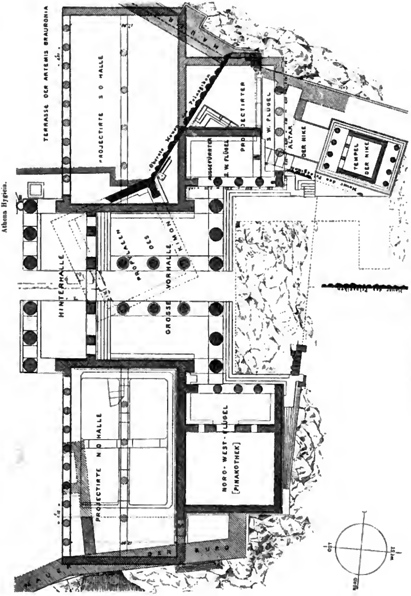


Fig. 140 Die Propylaen der Akropolis zu Athen. Project des Mnesikles.
Nach Dörpfeld, Athen. Mittheil.

vierten Säule den aus der Mauer weit vorspringenden Pfeiler. Der zur Gemäldegallerie (Pinakothek) bestimmte Nordwestflügel war ein querliegender Raum, welcher durch die Thür und zwei Fenster in der vorderen Langseite das Licht aus der Vorhalle erhielt. Der Südwestflügel war als Gegenstück der Pinakothek in der Front genau übereinstimmend, also mit drei Säulen zwischen Stirnpfeilern gedacht. Seine Westmauer aber sollte sich gegen den geweihten Raum der hier aus dem Burgfelsen heraustretenden Bastion auch mit einer Säulenstellung *in antis* öffnen; um aber jenem, mehreren Culten dienenden Raume mehr Ausdehnung zu geben, musste der Bau in Breite und Tiefe erhebliche Verkürzungen erleiden, so dass in der Ausführung nichts als eine kleine, auch nach Westen geöffnete Halle übrig blieb und die Nordwestecke der Front (bei *B*), beibehalten um der Pinakothekfront zu entsprechen, ein leeres Decorationsstück wurde. Beiderseits der wieder prostylen Ostvorhalle (»Hinterhalle« des Plans) wollte Mnesikles je eine zweischiffige Halle anlegen, in der Front mit neun Säulen zwischen Stirnpfeilern; aber diese beiden grössten Hallen sind niemals ausgeführt worden.

Die Propyläen sind dorischen Stils; an der geschlossenen Aussenwand der Pinakothek ist der Triglyphenfries der Vorhalle fortgesetzt. Zum ersten Male aber begegnen uns hier Säulen zweierlei Stils an demselben Gebäude; die zweimal drei Säulen, welche den Hauptdurchgang flankiren, sind jonisch.

Rechter Hand vom Aufgang zu den Propyläen trat jene Bastion hervor, ein Felskern mit Quadermauern ummantelt (daraus Fig. 85). Obenauf, keck auf den Rand der Mauer vorgeschoben, stellte sich das Niketempelchen. Athena selbst ist es, welche hier als die Göttin auch des Sieges verehrt ward, als Nike Athena, auch die flügellose Siegesgöttin, Apteros Nike, genannt, zum Unterschied von der selbstständigen, stets geflügelten Siegesgöttin. Dies Tempelchen, eher eine Kapelle zu nennen, ist der erste jonische Bau in Athen unter den erhaltenen Monumenten. Im Plan (in Fig. 140) misst er 18 zu 27 Fuss; die Vorderwand der Cella öffnet sich mit zwei Pfeilern zwischen den Stirnpfosten der Seitenwände; davor legt sich eine viersäulige Halle (Fig. 141), welche an der Rückseite des Tempels wiederholt ist. Der Fries ist rings sculpirt; ebenso die Aussenseite der den Rand des Tempelhofes einfassenden Brustwehr, bestehend aus aneinandergestossenen, hochkantig gestellten Marmorplatten mit aufgesetztem Metallgitter.

An letzter Stelle der Akropolisbauten folgte das Erechtheion, ein nothwendiger Bestandtheil der perikleischen Burggestaltung, obwohl erst nach Perikles' und Phidias' Ableben ausgeführt; 408 war der Bau noch nicht vollendet. Er enthielt zwei Haupträume, dos-à-dos angeordnet, die östlich blickende Cella der Burggöttin (Athena Polias), und westlich das Heiligthum des Poseidon Erechtheus.

Ueber dem Nordrand der Burg erhob sich der Tempel auf abgestuftem Niveau mit complicirtem Grundriss und ungewöhnlichem Aufbau. Auf dem Scheitel der Burg lief die Strasse zwischen dem Parthenon und der Stätte des vorpersischen Tempels hin, dessen in der Erde liegender abgeräumter Unterbau jetzt einen Vorplatz vor der südlichen Langseite des neuen Erechtheion abgab. Hatte der abgetragene Tempel gerade noch auf der Kante des Burgscheitels gestanden, so kam das nördlich hinausgerückte Erechtheion bereits auf die erste tiefergelegene Terrasse des dortigen Burgabhanges, lehnte sich aber mit der südlichen Lang- und auch der östlichen Schmalseite an die Oberterrasse. Der Architekt verstand seine Aufgabe dahin, das Gebäude so auszubilden, dass es in der Hauptansicht, das heisst für die oben auf

der Strasse Verkehrenden einheitlich, mithin als auf dem oberen Niveau sich erhebend erscheinen sollte. Von diesem aus erhob sich die lange Südseite, wenn nicht materiell, so doch für das Auge, thatsächlich. Ebenso die schmale Ostfront; hier sollte man durch eine sechssäulige Vorhalle in die Poliascella treten. Um deren Fussboden auf die Höhe des oberen Niveaus zu bringen, war es nur nöthig, den Untertheil des vorhandenen Raumes als Kellergeschoss abzusondern und den Fussboden der Cella auf dessen Decke zu legen. Die dem Poseidon geweihte Westcella behielt die Tieflage, auch eine Thür in der Westfront. Letztere aber musste, der vorher formulirten Aufgabe entsprechend, ein Scheinbau werden. Damit für



Fig. 111. Tempel der Athena Nike. Ostfront der Ruine
Nach Photographie von A. Boulle.

die von den Propyläen Heraufkommenden auch das Westhaus auf dem Niveau der Strasse zu stehen scheine, wurde die Westfront zweistöckig gegliedert; das obere Hauptgeschoss, als dessen Fusslinie man das obere Niveau annahm, wurde in Scheinarchitektur als viersäulige Halle, die Säulen zwischen Stirnpfeilern stehend, ausgebildet. Die Intercolumnien wurden mit Mauerwerk geschlossen, in welchem man drei Fenster aussparte; das Untergeschoss mit der Thür blieb architektonisch untergeordnet. Mit anderen Worten, die Westwand erhielt unten eine Thür, oben drei Fenster; deren Pfeiler wurden mit Halbsäulen besetzt, und die ganze Scheinarchitektur wurde ausgebildet, wie sie die restaurirte Ansicht zeigt (Fig. 142). Westthür und Westfenster gingen zunächst in ein Vorhaus, aus welchem noch zwei seitliche Thüren ins Freie führten. Rechts hinaustretend fand man eine Treppe zur Oberterrasse, überdeckt von der Korenhalle, einer Art Veranda, welche auf den südlichen Vorplatz (die Stätte des vorpersischen Tempels), die Strasse und den Parthenon blickte; auf einer an drei Seiten herumgeführten Brustwehr standen sechs Jungfrauengestalten als Gebälkträgerinnen, vier in der Front, noch je eine hinter den Eckfiguren. Auf dem Haupte trugen sie ein Kapitell, Echinus mit sculpirtem Eierkranz, darauf ein Abacus. Der Architrav war an seinem Oberstreif mit Scheiben (Rosetten?) besetzt. Ein Fries war nicht beliebt; es folgte sofort das Gesims mit Zahnleiste unter sich. Links führte aus dem Vorhaus die abnorm hierhin angeordnete Hauptthür; die vorgelegte Nordhalle gehört der letzten Bauzeit an und wird in der folgenden Epoche uns wichtig werden. An der Nordostecke führt noch eine Freitreppe zurück auf das obere Niveau, die Burghöhe, zunächst zur Vorhalle der Poliascella.

Auf der Höhe der Classicität ein malerischer Bau.

Die Bauthätigkeit des perikleischen Zeitalters beschränkte sich nicht auf die Burg. Bald nach Beginn des Parthenon ging man daran, auf der Bergzunge westlich über dem Markt einen Tempel zu errichten, vielleicht auf den Fundamenten eines älteren, durch die Perser zerstörten Baues; sein Name ist uns nicht authentisch überliefert, man pflegt ihn Theseion zu nennen. Ein dorischer Peripteros mit sechs Säulen Front und einer Cella herkömmlicher Norm mit Vor- und Hinterhalle zu je zwei Säulen zwischen den Stirnpfeilern (Pronaos und Opisthodom *in antis*), wurde er recht reichlich mit Sculpturen bedacht; zwar ist von Giebelstatuen keine Spur, aber die Metopen der Ostfront und die je vier anschliessenden der Längsseiten sind sculpirt; dazu kamen jonische Bildfriese an Vorder- und Hinterfront des Cellahauses.[1])

Am Ilissos stand noch im achtzehnten Jahrhundert ein kleiner Tempel jonischen Stils.[2]) Auf dem Vorgebirge Sunion ward der Tempel neu gebaut, dem Theseion ähnlich, besonders auch in der Aufnahme des Bildfrieses.[3]) Kurz erwähnt seien die zwei Tempelchen zu Rhamnus. Der uralte Weihetempel zu Eleusis, quadratischen Grundrisses, im Innern ein Säulenwald verwandt den persischen Säulenhallen, war im sechsten Jahrhundert mit fünfmal fünf Säulen und einem Pronaos neugebaut worden. Nach den Perserkriegen ward er auf sieben Säulenreihen erweitert, jetzt nun von Iktinos neugebaut, vierfach so gross als im sechsten Jahrhundert, nämlich doppelt so breit und doppelt so lang (150 zu 150 Fuss.)[4])

[1]) Eine Ansicht des Tempels in Fig. 136.

[2]) Alterthümer von Athen.

[3]) Dörpfeld, Athen. Mittheil. 9, zu Taf. 15. 16.

[4]) Dörpfeld, Praktika 1883.



Freitreppe. Nordhalle. Grosse Thür. Westseite. Korenhalle. Parthenon.

Fig. 142. Erechtheion. Westliche Ansicht. Hergestellt.
Nach Niemann, Wiener Vorlegeblätter

Nach dieser Ueberschau des Geleisteten haben wir noch die Summe zu ziehen und zu ermitteln, worin der eigenthümliche Werth der perikleischen Baukunst bestand.

Perikles bekundete die Grösse und die Gesinnung seiner Intentionen schon in der Wahl des Materials. Während die älteren Tempel aus geringerem Stein (Poros) gebaut und mit Stuck überzogen waren, liess er die ganzen Gebäude solid aus weissem Marmor aufführen — das verlangte die Würde der baulichen Aufgabe. Und während importirter parischer Marmor das Material für die früheren Tempelsculpturen abgab, brachte er für die Architektur wie für die architektonische Sculptur gleichmässig den einheimischen pentelischen Marmor zur Geltung — dies verlangte das Interesse des bauenden Staates. In so edler und gediegener Kostbarkeit ist weder vor noch nach jemals gebaut worden. Es sind aber nirgends auch so tüchtig, so technisch vollendete Gebäude ausgeführt worden: die Quadern schliessen so dicht, dass die Elemente des Mauerwerks in der Einheit der Wandfläche aufgehen.

Hinsichtlich des zu befolgenden Baustiles hätte Perikles keine Noth gehabt, eine Wahl zu treffen. Athen gehört zum Kreis des dorisch genannten Stils, welchen wir als den von Haus aus gemeingriechischen kennen lernten. Daher sind die attischen Tempel insgemein im dorischen Stil gebaut, wie jene kleinen der Akropolis, deren archaische Giebelreliefs erhalten sind, und wie der pisistratische Burgtempel und der vorpersische Tempel auf Sunion. Demnach ist es nur natürlich, dass auch die perikleischen Neubauten in der Regel dem dorischen Stile folgen. Selbstredend wandten die perikleischen Architekten den Dorismus nicht in der Entwicklungsstufe an, wie er ihnen überliefert war; vielmehr setzten sie eben diese Entwicklung fort in dem Sinne, wie sie vor ihnen angebahnt worden war. Sie brachten den Process der Reinigung und Veredlung in Proportionen und Profilen, wie er in den nächst voransliegenden Tempeln von Aegina, Olympia, Pästum weitgefördert worden war, zu einem vorläufigen Abschluss und führten den Dorismus auf einen Höhepunkt architektonischer Schönheit. Durch Abstossen der schweren Ueberfülle, welche den Gliedern des altdorischen Baues eignete, ist eine zusammengenommene, kräftigere und edlere Form gewonnen. Schlanker steigen die Säulen auf, knapper rundet sich der Echinus, leichter legt sich das Gebälk auf.

Doch das wahrhaft Epochemachende in formaler Beziehung ist noch ein Anderes. Nicht die Weiterentwicklung des dorischen Stils ist das Hauptverdienst, sondern die Ueberführung des jonischen Stils aus der kleinasiatischen Heimat nach Athen und durch Athen nach Hellas, seine Einführung in das Gebiet des Dorismus. Der jonische Stil, bisher nur in Werken der Kleinkunst westlich des ägäischen Meeres angetroffen, architektonisch nur local, wenn schon in grossartigsten Verhältnissen verkörpert, wurde nun erst aus seiner örtlichen Beschränkung herausgehoben und zu allgemein griechischer Geltung gebracht. Von jetzt ab baut nicht mehr nur ein Theil der Griechenwelt jonisch, der andere dorisch, jeder Theil in seiner Weise befangen, sondern Allen stehen beide Stile zur freien Wahl. Folgerichtig denn auch zur freien Verbindung und Mischung ihrer Elemente; wo die dorische Art beibehalten wird, bereichert man sie aus der plastischen Fülle des Jonismus.

Jonische Elemente, welche in die dorische Architektur Aufnahme fanden, sind der Bildfries, die Zierstäbe (jonisches und lesbisches Kyma und Perlstab), die jonische Säule. Der Bildfries (Zophoros) tritt niemals aussen, sondern unter der Ringhalle, am Cellahaus, auf, dessen Triglyphenfries unterdrückend. Am Parthenon ist der jonische Fries ringsum geführt, das ganze Cellahaus umspannend, als sein festliches Stirnband. Dabei hat der Architrav seine

dorische Krönung behalten, die durchlaufende Platte mit den untergelegten Regulae (vergl. Fig. 137); da nun letztere ohne die entsprechenden Triglyphen einen unmotivirten Eindruck machen, drängt sich die Vermuthung auf, die Idee, den jonischen Fries einzuführen, sei erst während des Baues gekommen, nachdem der Architrav mit seinen angearbeiteten dorischen Gliederungen bereits aufgesetzt war. Am Theseion ist eine andere Anordnung gewählt; der Zophoros ist nicht um die ganze Cella herumgeführt, sondern auf deren Frontseiten beschränkt, an der Ostseite übergreifend über die beiden Längshallen, dadurch die Ostvorderhalle als einen Raum von selbstständiger Bedeutung anzeigend. Diese Absicht wird noch deutlicher ausgesprochen durch das Kyma, welches, die Architravplatte nebst den intermittirenden Regulae ersetzend, nicht allein unter dem Zophoros herläuft, sondern auch an den drei anderen Seiten der Ostvorderhalle, an der Hinterseite des Aussengebälks herumgeführt wurde. Der Athenatempel auf Sunion endlich schliesst sich dem Theseion an; nur dass auf den Westfries verzichtet, dafür aber der Ostfries, dem aus dem Theseion übernommenen umlaufenden Kyma als einem Wegweiser folgend, an den vier Innenseiten der Ostvorderhalle ringsherum geführt ist.

Sonst wird die Welle, jonisch und lesbisch, noch unter das Antenkapitell gesetzt, verdoppelt also den Formenreichthum desselben. Der Perlstab findet unter dem Kyma des Antenkapitells, vereinzelt auch über dem Triglyphenfries eine Stelle. Die jonische Säule ist nur im Innern des dorischen Baues zugelassen, zuerst am Mittelgang der Propyläen. Man schritt aber auch zur Errichtung rein jonischer Tempel fort. Der kleine der Athena Nike befolgt die altjonische Weise in der Gliederung der Säule an Basis und Kapitell. Das jüngere Erechtheion aber gibt den jonischen Stil in einer Spielart wieder, welche als attisch-jonischer Stil bezeichnet zu werden pflegt. Die Basis veredelt ihr Profil, indem sie die untere Einziehung durch eine Schwellung ersetzt, somit statt Eines Pfühles (Torus) auf doppelter Rolle (Trochilus) nunmehr nur Eine Kehle zwischen zwei Pfühlen hat. Am Kapitell bemerkt man als Neuheit erstens das Gurtgeflecht, mit welchem ein bisher unverziert gebliebenes Zwischenstück über dem Echinus decorirt wird, zweitens den Hals, ein Palmettenband, welches das oberste Schaftende, dicht unter dem sculpirten Echinus, umzieht. Während in der altjonischen Weise die Voluten überhingen und der Schaftkopf von unten her in das Kapitell eindrang, also der Säulenkopf gewissermassen in den Schultern stak, so erhebt sich das Kapitell jetzt frei über den Schaftkopf, die Säule wird schlank und elegant. Das nämliche Palmettenband tritt dann auch als Hals unter das Antenkapitell (vergl. die Westfront des Tempels in Fig. 142 und Fig. 144).

Alle diese Verzierungen sind vollendet schön gezeichnet und scharf ausgeführt. Die Kapitelle mit ihren Doppelvoluten, dem Flechtband über dem sculpirten Echinus und dem palmettirten Hals, entsprechend die Antenkapitelle mit ihren Kymatien und ebenfalls der Palmettenreihe, all' das ist das Feinste in Meisselarbeit, es ist wie Goldschmiedekunst. Goldene Augen in den Kapitellvoluten fehlten nicht, die Schönheit der Form zu betonen. Wenn auch Details der jonischen Säulen in den Propyläen, an deren Echinus, dorisirend nicht durch Sculptur, sondern in blosser Flachmalerei angegeben waren, so ging sonst die ganze Tendenz dieser plastischen Decorationsweise auf Emancipation der plastischen Form von der aufgetragenen Farbe. Das edle Material führte in gleicher Richtung. Bezeichnend ist die eigenthümliche Ausführung des jonischen Bildfrieses am Erechtheion. Bereits war der schwarzblaue eleusinische Stein treffend

angewandt worden, um unterhalb der Stufen der Propyläen eine dunkle Linie zu ziehen, welche den Thorbau vom steil aufsteigenden Aufgang reinlich abheben sollte. Nun wurde der jonische Fries des Erechtheion aus demselben eleusinischen Stein in glatten Tafeln aufgesetzt und das Figürliche, aus weissem Marmor geschnitten, auf den schwarzblauen Grund mit Stiften geheftet. Es war ein Schritt zur Abwendung von der colorirenden Polychromie, ein Durchgangsstadium zur rein plastischen Wirkung.

Anschliessend an die Architektur gedenken wir mit einem Worte der Grabsteine und Votivreliefs, deren eine Anzahl aus der Zeit des Phidias und der Herrschaft seines Stils erhalten sind. Nebeneinander finden wir die schlanken Stelen, von der Palmette gekrönt, und die breiteren Tafeln mit einer Platte und einem Kyma darunter abgeschlossen, oder bereits auf dem Wege, sich zu architektonischer Umrahmung auszubilden. Die Palmetten der Grabstelen sind Einer Art mit denen der Stirnziegel an den Tempeldächern; wir theilen hier eine Probe mit (Fig. 143) und verweisen anschliessend auf die oben Seite 153 Fig. 133 eingereihte Sima etwa unserer Zeit. Letztere wolle man mit der alterthümlichen Sima Seite 105 Fig. 83 vergleichen, um den Fortschritt zu erkennen. Man vergleiche aber unsere Sima Fig. 133 und die Palmette Fig. 143 auch mit den Palmettenreihen des assyrischen Teppichmusters Seite 71 Fig. 57 und dem Elfenbeintäfelchen Seite 82 Fig. 66, um des ästhetischen Fortschrittes bei naher Formverwandtschaft inne zu werden. Wirft man nunmehr einen Blick auf die Palmettenfriese am Erechtheion (Fig. 144) und insbesondere auf deren tragende Bänder, so bemerkt man die Vorboten eines ganz neuen Stils, welcher uns in der nächsten Epoche beschäftigen wird.



Fig. 143. Stirnziegel.
Ausgrabungen zu Olympia.

Jonisches und lesbisches Kyma.



Palmetten.

Fig. 144. Antenkapitell vom Erechtheion. Perspectivische Aufnahme.
Nach Photographie

Perikleische Plastik.

Gleichzeitig mit dem Bau des Parthenon wuchs das Bild der Göttin heran, 438 konnte es in dem soweit fertiggestellten Hause aufgerichtet und geweiht werden. Auf hoher und breiter Basis stand die Parthenos, ein Kolossalbild, die Höhe des Tempels füllend, auch sie ein Schnitzbild, die nackten Theile mit Elfenbein belegt, die Gewandung aus Gold getrieben, im Gewicht von 44 Talenten, dem Holzkern umgelegt und abnehmbar; die übrige Ausführung mit Schmelz und Edelsteinen entsprach dem olympischen Zeus, wie denn das Bild für Athen dieselbe Bedeutung hatte wie für Olympia der Zeus, sowohl nach der Hoheit der dargestellten Persönlichkeit, wie nach der Kostbarkeit des Materials und der Kunst der Ausführung. Von vornherein war das Bild in das Haus gedacht und der Raum auf das Bild zugerichtet als sein architektonischer Rahmen, beide in Einer Idee geboren. Aufrecht steht die Göttin da, in gerader Haltung, den Blick auf die Beschauer vor ihr ruhig gerichtet, auf dem Haupte den Helm mit dreifachem Busch und reichem sinnbildlichen Schmuck; eine Sphinx und je ein Pegasus tragen die Büsche, eine Reihe Pferdeköpfe springt aus dem Schirm; die mit Greifen gezierten Wangenschirme sind aufgeklappt. Locken ringelten am Halse herab auf die schlangenumsäumte Aegis, welche kragenartig die Schultern umschloss, auf der Brustfuge mit dem Gorgonenhaupt geschlossen. Zwiefach gegürtet fiel der dorische Doppelchiton bis auf die Füsse, auf der Standbeinseite in kräftig geschnittenen Steilfalten geordnet, während das gebeugte linke Knie seine Form im Gewande ausprägte. Die nackten Arme hingen leicht herab, die Linke lag auf dem Rande des niedergesetzten Schildes, dessen Rund ein Amazonenkampf füllte, ein Gorgoneion inmitten. Unter dem Schild aber rollte sich die Schlange, den Kopf reckend. Im Arm lehnte die abgesetzte Lanze; eine Schlange der Aegis ringelte sich spielend um den Schaft. Auf der etwas vorgehaltenen Rechten aber schwebte, wie auf der des olympischen Zeus, Nike, bekränzt und die Siegerbinde zwischen den Händen haltend. Wie an der Basis des Zeus das göttliche Ideal des Weibes, Aphrodite, in seinem Ursprung, da sie dem Meere entstieg, so ward am Fussgestell der Athena die mythische Schöpfung des Weibes selbst, der Pandora, dargestellt, auch hier eine Umgebung von Göttern, als Schlussfiguren links und rechts wieder Helios auf dem Viergespann und die reitende Selene.

Im Schema, wie sie aus der Tiefe des Tempels herausschaut, so gerade hingestellt, die Hände wenig gehoben, dazu die wichtigen Attribute, ist die Parthenos ein Nachklang jener alterthümlichen Idole, der samischen Hera, der ephesischen Artemis und ihresgleichen. Wie von jenem Ausgangspunkte die bekleidete Frauengestalt von den Künstlern der aufeinandergefolgten Epochen Schritt für Schritt weitergebildet wurde, haben wir an mehreren Beispielen gesehen. An diese ununterbrochene Tradition knüpfte auch Phidias und that das Seine dazu. Jene strenge Ruhe, welche einst Starrheit aus Unbeholfenheit gewesen war, ist jetzt, soweit beibehalten, Princip geworden, architektonischer Aufbau des Cultusbildes in seinem baulichen Rahmen; der Rest ist aufgelöst und in massvolle Freiheit übergeführt, wie sie sich in dem spielenden Fuss, in der schwebenden Nike, dem abgesetzten Schild verräth. Gewandung und Nacktes ist unmittelbar aus der Weise der Vorblüthe erwachsen, aber das dort Begonnene ist hier herrlich vollendet. So nun, wie Phidias die Athena gezeichnet, lebte sie fortan in der Vorstellung der Athener. Anders konnte Niemand sich die Göttin denken, und wer sie darstellen wollte, ward unwillkürlich vom Bilde der Parthenos beeinflusst; unzählige Werke der Gross-

und Kleinkunst attischen Ursprungs spiegeln sie wieder, keines in allen Zügen getreu, aber aus allen lässt sich die Idee des verlorenen Urbildes zusammensetzen (vergl. Fig. 145).[1])

Mit der Parthenos ist die Reihe der Athenabilder von Phidias' Hand nicht abgeschlossen. Athenische Kolonisten auf der Insel Lemnos weihten die Lemnia Athena auf die Akropolis; in Bronze gegossen, war sie von so hoher Schönheit, dass dieselbe in Beinamen und Epigrammen gefeiert wurde. Lucian rühmt den Umriss des Antlitzes, die zartgeformten Wangen, die wohlgebildete Nase. Ein anderer Rhetor sagt, Phidias habe ein Erröthen über die Figur ausgegossen, damit es, statt des Helmes, die Schönheit der göttlichen Jungfrau schirme. Also hatte sie den Helm abgenommen. Zum siebenten Male stellte er in einer Erzfigur, über deren Einzelnheiten uns nichts bekannt ist, dieselbe Gottheit dar, welcher seine hohe Kunst gedient hat wie keiner anderen.


Fig. 145. Votivstatuette in Athen. Nach der Athena Parthenos des Phidias. Nach Photographie.

Im Stile müssen alle diese Athenabilder gleichartig gewesen sein. Nach und nach hat sich aus dem Bestand unserer Museen eine ganze Anzahl Athenabilder, Originale und antike Copien, grosse und kleine, in Marmor und in Bronze, in Vollfiguren und in Reliefabbildung, zusammenfinden lassen, welche alle im Stile des Phidias, nämlich der Parthenos, entworfen sind. An Bedeutung schlägt alle übrigen der kolossale Torso aus der Villa Medici, jetzt in Paris, dessen Typus in einigen kleineren Repliken athenischen Ursprungs wiederkehrt; ein von der Akropolis selbst herrührendes Weihgeschenk macht wahrscheinlich, dass in dem Original eines der wichtigeren Götterbilder der Burg uns verloren ging, ohne dass dessen Ermittelung bis jetzt gelungen wäre. Der Torso Medici ist die einzige Bildsäule, welche einen annähernden Begriff von der einstigen Grossheit phidiasischer Götterstatuen zu geben vermag.[2]) Das schöne Oval des Gesichtes jedoch, wie es Phidias zeichnete, gibt kein anderes Werk so echt wie der kleine, aber einzige aus der Zeit des Phidias übriggebliebene originale Athenakopf, welchen wir nebenstehend in seiner richtigen Ansicht mittheilen (Fig. 146).

Dem Typus der Athena als der göttlichen Jungfrau verwandt ist derjenige des streitbaren Heldenmädchens, der Amazone. Am Thron des olympischen Zeus hatte Phidias in einer Reihe von Rundfiguren den Amazonenkampf dargestellt, denselben, welcher in malerischerer Wiedergabe das Schildrund an der Parthenos mit aufgeregtem Leben füllte. Vielleicht war es das Motiv einer jener Figuren am Thron, welches Phidias einer Einzelstatue zu Grunde legte, an welcher Lucian den

[1]) Vergl. Michaelis, Parthenon, Taf. 15; Theodor Schreiber, Athena Parthenos; Konrad Lange, Athen. Mittheil. 6, zu Taf. 1. 2; Kieseritzky, daselbst 8, zu Taf. 15; und Andere.

[2]) L. v. Sybel, Athen. Mittheil. 5, zu Taf. 5.

Schluss des Mundes und die Nackenlinie rühmt; sie stützte sich auf einen Speer. Unter den zahlreichen Amazonenstatuen unserer Museen die sicher vorhandenen Nachbildungen der phidiasischen zu erkennen, ist trotz vielen Bemühens noch nicht gelungen. Auf diese erhaltenen Amazonenstatuen kommen wir bei Besprechung Polyklet's zurück.

Weniger hat Phidias selbst in Marmor gearbeitet, obschon Aristoteles ihn zum Beispiel des kundigen Steinbildners nimmt. Eine Aphrodite Urania im Tempel dieser Göttin zu Athen aus parischem Marmor, eine Aphrodite von hervorragender Schönheit, welche später nach Rom kam, der Hermes Pronaios, das heisst Hermes des Vorhauses, am Eingang zum Heiligthum des Apollon Ismenios zu Theben, darauf beschränkt sich die Ueberlieferung.

Phidias stand inmitten eines grossen Kreises von Genossen, als Leiter eines umfangreichen Ateliers, von den Jüngeren als Haupt verehrt. Unter letzteren vertritt uns Agorakritos die ganze Schule, Agorakritos aus Paros, der Heimat des besten Bildhauermarmors, daher mochte er das Technische gleichsam mit der Muttermilch eingesogen haben. Es heisst, er sei der Liebling des Meisters gewesen, und Phidias habe mehrere seiner eigenen Arbeiten mit der Unterschrift des Agorakritos zur Aufstellung gebracht. In der That schwankt die Ueberlieferung in der Zutheilung mehrerer bedeutender Werke. Die marmorne Göttermutter in ihrem Tempel zu Athen, thronend, das Kymbalon in der Hand, Löwen neben dem Throne gelagert, gibt Plinius dem Agorakritos, Pausanias dem Phidias. In athenischen Votivbildern der Rhea, welche zum Theil, wie das in Fig. 147 wiedergegebene, in oder an das fünfte Jahrhundert zurückreichen, ist das Tempelbild, natürlich mit einiger Freiheit, abgebildet.



Fig. 146. Athenakopfchen in Athen. Nach Photographie

Im attischen Demos Rhamnus wurde die Nemesis verehrt; nach dortiger Localsage war sie, nicht Leda, von Zeus die Mutter der Helena, Leda hatte sie nur aufgezogen. Das Tempelbild der Nemesis, aus parischem Marmor, trug auf dem Haupte eine Krone, deren Zacken waren zu Siegesgöttinnen abwechselnd mit Hirschen ausgebildet (wegen der Hirsche ist das Bild später missbräuchlich auch auf Diana gedeutet worden); in der Linken hielt die nach dem Vorbilde einer bekleideten Aphrodite gestaltete Figur das Attribut der Aphrodite, den Apfelzweig, in der Rechten die übliche Phiale, mit Aethiopenfiguren verziert (mit Anspielung auf den Okeanos, an welchem die Aethiopen wohnen sollten; Nemesis aber sei des Okeanos Tochter). Am Fussgestell nun war Helena dargestellt, wie sie von Leda zu Nemesis geführt wird, dabei befand sich ihr Pflegevater Tyndareos und die Tyndariden (Dioskuren), Helenas Gemahl Menelaos und sein Bruder Agamemnon, Helenas Tochter Hermione und ihr erster Gemahl Pyrrhos, der Sohn des Achilleus, nebst Anderen. Drei verschiedene Anekdoten werden von dem Bilde erzählt. Agorakritos und Alkamenes hätten sich an der für eine Aphrodite ausgeschriebenen Concurrenz betheiligt; Agorakritos, als Fremder zurückgesetzt, habe sein Werk zur Nemesis umgestempelt und unter der Bedingung verkauft, dass es nicht in Athen aufgestellt werden dürfe; so sei es nach Rhamnus gekommen. Andere sahen darin ein Werk des Phidias; und

speciell von diesem Bilde hiess es, Phidias habe es unter dem Namen des Agorakritos aus der Werkstatt gehen lassen; an dem Apfelzweig habe ein Täfelchen mit dieser Inschrift gehangen. Endlich wurde das Bild der den Uebermuth strafenden Göttin als Denkmal der Zurückweisung aufgefasst, welche die Perser im benachbarten Marathon erfahren hatten; einen Block parischen Marmors hätten sie zu Schiff mitgeführt, um nach dem sichern Siege sogleich ein steinernes Tropäon zu errichten; aus diesem Block, welchen sie auf der Flucht zurückliessen, habe Phidias das Bild gemeisselt. Von Agorakritos ist sonst nur noch Ein Werk bekannt, und dies war aus Erz: Statuen der **Athena Itonia** und des **Zeus Hades** im Heiligthume der ersteren bei Koroneia in Böotien.



Fig. 147. Votivrelief aus Athen. Nach der Göttermutter des Agorakritos (Archäologische Zeitung)

Alkamenes, welchen eine Ueberlieferung als Urheber des Westgiebels am Zeustempel zu Olympia nennt, wird bald als Athener, bald als Lemnier angegeben, arbeitete jedenfalls vorzugsweise für Athen, hauptsächlich Götterbilder, deren jetzt im neuen Stil für alle Tempel begehrt wurden, meist in Marmor. Seine »Aphrodite in den Gärten« *(en kepois)* galt als sein schönstes Werk; das Antlitz, die Wangen, zudem das Spiel der schmalen Finger wird gerühmt. Ueber die Hera, welche in die Ruine ihres von den Persern zerstörten Tempels bei Phaleron geweiht wurde, wissen wir nichts Näheres. Dagegen gibt es viele Votivbilder der dreigestaltigen Hekate, Reminiscenzen der von Alkamenes geschaffenen »Hekate auf dem Thurm« (auf der Bastion, welche auch das Tempelchen der Athena Nike trug); er soll diesen Typus zuerst geschaffen haben. Der Ares in seinem Tempel in Athen ist uns nicht näher bekannt; ob man den berühmten Ares Borghese des Louvre in irgend einem Sinne hier nennen darf? Sein Hephästos stand bekleidet auf beiden Füssen, auf discrete Weise hatte der Künstler verstanden das Hinken anzudeuten. Der Dionysos im Bacchustempel zu Athen war nach Münzbildern bärtig; auch er, anschliessend in Material und Typus an den olympischen Zeus, thronte mit dem Becher in der Rechten. Auch ein Asklepios für Mantinea wird dem Zeus ähnlich gewesen

sein. In Erz hat er ein Athletenbild geschaffen, einen Pentathlos; das Bild ging unter dem Ehrennamen Enkrinomenos. Noch ist von zwei marmornen Kolossalbildern die Rede, Athena und Herakles, geweiht in das Herakleion zu Theben, wie es heisst von Thrasybul und Genossen, welche 402 die »dreissig Tyrannen« zu Athen stürzten. Seiner Zeit nach würde dies Werk bereits der folgenden Epoche angehören, indessen sei es hier gleich erledigt, weil wir doch nichts Genaueres darüber wissen und weil die Chronologie des Alkamenes noch in völligem Dunkel liegt.

Innerhalb der Propyläen, bei der südlichen Ecksäule der Hinterhalle (vergl. Fig. 140), verehrten die Athener an einem alten Altare ihre Athena als Göttin der Gesundheit. Ein Bild dieser Athena Hygieia liess erst Perikles errichten; die Weihinschrift hat sich erhalten: »Die Athener der Athena Hygieia; Pyrrhos, der Athener, machte das Bild.« Veranlassung zu dieser Stiftung eines bronzenen Athenabildes des erwähnten Namens soll ein Zufall gegeben haben, der sich bei den Burgbauten zutrug. Ein geschickter Arbeiter, Sclave des Perikles, stürzte vom Dach und verletzte sich schwer; da erschien Athena dem Perikles im Traum und nannte ihm ein Kraut, mit welchem jener dann den Mann heilte. Derselbe Sclave des Perikles wurde von einem andern Künstler, Styppax aus Kypros, in Erz gegossen und vielleicht bei dem gleichen Altare aufgestellt, in der Haltung eines Opferdieners, welcher mit vollen Backen das Altarfeuer anbläst, daher das Bild der Eingeweideröster *(Splanchnoptes)* genannt ward. In nächster Nähe befand sich das Heiligthum der brauronischen Artemis; am Eingang stellte man um jene Zeit, und augenscheinlich als Erzeugniss derselben Kunstrichtung, eine bronzene Knabenfigur auf, welche das Weihwasserbecken (Perirrhanterion) trug; sie war von dem Sohne des Myron, Lykios, gearbeitet. Von demselben weiss Plinius auch einen Knaben mit dem Räuchergefäss *(puerum suffitorem)* zu nennen und einen andern, welcher schwaches Feuer anbläst *(puerum sufflantem languidos ignes)*; letzteres Werk des Lykios, welches auch seinem Vater und Lehrer zur Ehre gereicht hätte, scheint das Motiv dem nämlichen Kreis des Opfercultus entnommen zu haben. Eine Argonautengruppe des Lykios könnte ihren Mittelpunkt eben in einem Opfer gehabt haben. Wieder eine andere heroische Gruppe, Weihgeschenk der Apolloniaten nach Olympia, war ziemlich archaisch componirt. Auf einer halbkreisförmigen Basis stand in der Mitte Zeus zwischen Thetis und Eos, welche eine jede für ihren Sohn, Achill und Memnon, flehten; diese selbst standen, zum Zweikampf bereit, auf den Enden der Basis einander gegenüber; den übrigen Raum füllten andere Helden des trojanischen Krieges, links Griechen, rechts Trojaner. Der Erbe des Myron hat selbstredend auch Athletenbilder gemacht, so eines des Autolykos, welcher 422 im Pankration siegte und in Xenophons Gastmahl verewigt ist. Dieses Bild, aus der späteren Zeit des Meisters, liegt bereits erheblich über die Epoche des Phidias hinaus.

Strongylion war ein Künstler, welcher Pferde und Rinder ausgezeichnet bildete, wird uns gesagt; denn von ihm war das Erzbild des trojanischen Pferdes, welches der Athener Chairedemos auf die Burg weihte; aus der Klappe sahen vier Helden hervor: drei Athener und einer von Salamis (Menestheus, Akamas und Demophon, Teukros). Vielleicht war Strongylion auch der Künstler eines ehernen Stieres, welchen der Rath vom Areopag auf die Akropolis weihte. Für Megara arbeitete derselbe eine Artemis Soteira, aufgeschürzt vorübereilend, in jeder Hand eine Fackel. Auf dem Helikon standen drei Musen seiner Hand. Eine Amazone, auch in kurzem Gewand, ward wegen der Schönheit der Unterbeine *Euknemos* genannt; da später Nero sie auf Reisen mitzuführen pflegte, so will man sie, vielleicht nicht mit genügendem

Grund, nur als Statuette gelten lassen. Aehnlich verliebte sich Brutus, der Mörder Cäsars, in eine Knabenfigur des Strongylion.

Kresilas, aus Kydonia auf Kreta, ist bekannt durch einige pathetische Figuren, deren Pathos sich aber wohl in bemessenen Schranken hielt, eine verwundete Amazone, einen Verwundeten (Heros?), brechenden Auges, dessen Minuten man glaubte zählen zu können. Dazu kommt ein speertragender Jüngling (Doryphoros), endlich als das Wichtigste ein, vermuthlich auf der Akropolis aufgestelltes Porträtbild des Perikles, des Olympiers, wie man ihn nannte, und das Bild soll des Urbildes würdig gewesen sein. Wir besitzen einige antike Porträthermen des Perikles, im Vatican und im British Museum (vergl. Fig. 135, oben S. 155). Sie sind uns die Hauptvertreter der älteren griechischen Porträts, welches denselben Geist athmete wie die polygnotische und phidiasische Idealbildnerei, völlig auf Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtet, aber eben einer hohen und in den wesentlichen Zügen wiedergegebenen Realität.

Unter den Schülern der Meister aus der vorigen Generation ist noch der Athener Praxias zu nennen, Schüler des Kalamis, welcher die Ostgiebelgruppe für den Apollotempel zu Delphi arbeitete; darin sah man den Gott zwischen Schwester und Mutter, Artemis und Leto, und den Musen. Weil nun am Parnass neben Apollon auch Bacchus verehrt wurde, jener im pythischen Heiligthum unter der hohen Felswand, dieser oberhalb derselben im Hochthal, so wurde im Westgiebel, gen Sonnenuntergang, die Niederfahrt des Helios und die nächtliche Thyiadenfeier, inmitten Dionysos, von einem andern Athener, Androsthenes, Schüler des Eukadmos, zur Darstellung gebracht. Die Sculpturen der Metopen beschreibt Euripides im Chorgesang des Ion: Herakles schlägt mit goldner Sichel Köpfe der lernäischen Hydra ab, ihm steht Jolaos mit brennender Fackel bei; Bellerophon auf dem Flügelross bringt die feuerspeiende Chimära um; im Gigantenkampf hebt Pallas das Gorgonenhaupt auf dem Schildrund gegen Enkelados, Zeus schleudert den Blitz auf Mimas, einen andern Sohn der Erde tödtet Bacchus mit dem Thyrsus.

Neben den Plasten sind auch die Maler nicht unthätig gewesen und haben auf Grundlage der polygnotischen Historienmalerei weiter gearbeitet. Um den Faden fortzuspinnen, genügt uns der Name des Agatharchos von Samos, welcher seine Hauptthätigkeit in Athen entfaltete. Als Autodidakt tritt er auch eigenartig auf. Er hat die Bühnenmalerei begründet, für Aeschylos die Decorationen gemalt und ein Schriftchen zur Erläuterung herausgegeben. Man darf die Bedeutung dieses neuen Zweiges nicht unterschätzen. Die Bühnenmalerei geht auf Illusion und kann der Perspective nicht entrathen; somit hat Agatharch die Perspective in die Malerei eingeführt. Und mehr. Die Bühne, mit ihr die Decoration, gibt den Hintergrund ab für die Acteurs. In der Decorationsmalerei entsteht somit eine Hintergrundsmalerei, wie sie Polygnot, welcher seine Figuren auf einfarbigen Grund setzte, noch nicht geübt hat: Andeutungen von Scenerie, wie die Stadtmauer oder der Uferrand in der Zerstörung Ilious, können noch nicht als malerisch entwickelter Hintergrund gelten. Die neue Hintergrundmalerei hat dann allmälig auch in die Wand- und Tafelmalerei Eingang gefunden, wobei anfangs die Figuren immer noch den Haupttheil des Bildes ausfüllten. Inhaltlich war die Theatermalerei, weil die Tragödien in der Regel vor einem Palast oder einem Tempel spielten, zum grösseren Theil Architektur-, speciell Façadenmalerei. Es würde nicht wundernehmen, wenn sich einmal durch neue Entdeckungen erweisen sollte, dass die Architektur unter den Händen des freier schaffenden Malers auch damals freiere, phantasievollere Ausbildung erfahren hätte als in den gleichzeitig ausgeführten

Bauten, wenn also die Malerei, wie anderweit der Bildnerei, so nun auch der Baukunst vorgearbeitet hätte. Thatsächlich werden wir in der folgenden Epoche einen neuen Stil in der Architektur aufkeimen sehen, welcher eben durch blühendere Phantasie sich auszeichnet. Aus der Coulissenmalerei, welche lediglich auf Wirkung aus der Ferne zielt, erzeugt sich leicht Schnellmalerei, welche bereits dem Agatharch nachgesagt wurde. »Schnell und leicht male er seine Figuren,« habe er sich gerühmt. Ein Maler der nächsten Generation habe das Wort aufgenommen und zurückgegeben: »Ich aber male langsam, doch für lange Dauer.«

Grossartiges war in dem olympischen Zeus geleistet, würdig reihte sich die Parthenos an und ein Reichthum von Geist und Schönheit muss in den anderen, uns leider verlorenen Einzelwerken der Meister niedergelegt gewesen sein. Aber weiter ging die Kunst in der architektonischen Sculptur, im Marmorrelief, welches gegenüber den geschnitzten und gegossenen Bildern, wohl auch gegenüber den selteneren Marmorstatuen, stilistisch ein Neues darstellt, desgleichen vorher nicht gesehen worden war. Es leistete das Unerwartete. Es handelt sich um die Sculpturen vorzüglich des Parthenon und Theseion, nebst dem Athenatempel von Sunion, dann des Niketempelchens und des Erechtheion.[1])



Fig. 148. Kentaurenkampf. Metope des Parthenon. London. Nach Photographie.

Am dorischen Tempel wurde zuerst der Säulenkranz mit dem Gebälk aufgestellt; daher stehen in der geschichtlichen Betrachtung die Metopen voran. Die jonischen Friese der athenischen Tempel, welche wir als eine Neuerung der Epoche, fast erst während der Errichtung der Bauten eingedrungen, erkannten, besprechen wir, wie es auch ihr Stil verlangt, hinterher. Ihren Gipfel aber ersteigt diese Bildhauerei in den Parthenongiebeln.

Die Metopen des Parthenon sind sämmtlich sculpirt; im höchsten Relief heben die Figuren sich heraus, mit voller Rundung der Glieder, eben noch am Grunde haftend, einzelne Glieder ganz frei losgearbeitet. Auf den vierzehn Tafeln der Ostseite vertheilte Phidias, wenn er es war, welcher den bildnerischen Schmuck des Tempels entwarf, Scenen aus der Gigantomachie, je ein Gott und ein Gigant im Kampf gegeneinander gestellt, ein Theil der Götter von ihren Viergespannen gefolgt. In der Mitte sieht man wie billig Athena, gefolgt von einem Flügelgespann; links schliesst sich Zeus an, auch hinter ihm hält sein Wagen, dann Hera,

[1]) Eugen Petersen, Die Kunst des Pheidias.

Ares am Schilde kenntlich, Dionysos von Panther und Schlange begleitet, endlich Hermes im fliegenden Mantel. Rechts von Athena kämpfte Herakles im Löwenfell, dem ein Wagen folgt, weiter Apollon mit dem Bogen, Artemis, Poseidon, dessen Gespann aus dem Meere auftauchend hier den Beschluss macht. Die Metopen der Westseite sind mit Amazonenkämpfen gefüllt,



Fig. 149. Kentaurenkampf. Metope des Parthenon. London. (Kopfe zerstört.)
Nach Photographie

die Amazonen sind meist beritten.[1]) Amazonenkämpfe waren zuletzt in der kimonischen Freskomalerei zur Darstellung gekommen. An der Nordseite scheint die Zerstörung Ilions das Hauptthema gewesen zu sein; sicher steht die Scene, wie Menelaos, von einem zweiten Helden

[1]) Beide Reihen, der Ost- und der Westseite, befinden sich noch am Parthenon, haben daher durch Verwitterung stark gelitten.

begleitet, eilenden Schrittes die Helena aufsucht, welche geängstigt zum Bilde der Pallas flieht: da tritt die Liebesgöttin ins Mittel, stellt sich vor ihren Schützling und entsendet den Eros dem mit gezücktem Schwerte heranstürmenden Gatten entgegen. Für die Südseite war der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos bestimmt. Doch muss, vielleicht um die



Fig. 150. Kentaurenkampf. Metope des Parthenon. London. (Köpfe zerstört.)
Nach Photographie.

Monotonie der endlos gereihten Kentaurenkämpfe zu vermeiden, eine Art Verschränkung beliebt worden sein, derzufolge die mittleren Kentaurenkämpfe an gleicher Stelle an der Nordseite, die dort ausfallenden Iliupersistafeln entsprechend an der Südseite eingeschoben wurden. Am besten ist der Kentaurenkampf erhalten,[1]) auf welchen wir etwas ausführlicher eingehen.

[1]) Theils in den, meist in London befindlichen Originalen, theils in Zeichnungen, welche vor der dem Tempel verhängnissvoll gewordenen Pulverexplosion von 1687 genommen worden waren.

In der älteren Kunst kannte man nur einzelne Kentaurenkämpfe, oder nur einen, den des Herakles. Unter den anderen attischen Sagen, welche mit dem Aufschwung Athens und seiner Kunst ans Licht gezogen wurden, nahm schon in der kimonischen Wandmalerei die Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos ihre Stelle ein, bei welcher die zu Gaste geladenen Kentauren, vom Weine trunken, an der Braut und den anwesenden Frauen sich vergreifen; darüber kommt es zum Kampfe, in welchem die Unholde, wesentlich durch das Eingreifen des dem Bräutigam befreundeten Theseus, die übelste Niederlage erleben, nicht ohne den Lapithen empfindlichen Schaden zugefügt zu haben. Im Wandgemälde des Mikon war Theseus ausgezeichnet: er allein hatte bereits einen Gegner gefällt, sonst standen die Kräfte sich noch gleich. Im Westgiebel zu Olympia stand Apollon in der Mitte, rings wogte der Kampf in einer Reihe complicirter Gruppen erregtester Action. Anders musste der Künstler am Parthenon vorgehen, wo eine so lange Reihe von Tafeln mit Kampfgruppen zu füllen waren; denn die Zahl der Metopen, welche andersartige Gruppen, wie die zum Götterbild flüchtenden Frauen, aufnehmen durften, konnte nur gering sein. Es ist nun bewundernswerth, wie mannigfaltig die schöpferische Phantasie des Künstlers das identische Thema, die zweifigurige Kampfgruppe je eines Lapithen und eines Kentauren, zu variiren gewusst hat. Hier stand wenig bildliche Tradition zu Gebote, Alles musste neu erfunden werden. Bald stemmen die Kämpfer sich gegeneinander, die Rossmenschen aufbäumend, bald will der eine Theil unterliegen, der Kentaure schmettert den Gegner mit dem bauchigen Weinkrug, dem Zeugen des Hochzeitsmales, zu Boden (so in Fig. 148), der Lapithe bricht den Kentauren, mit dem Knie und der nachdrücklichen Wucht seines Körpers seinen Rücken niederzwingend oder mit kräftiger Faust das buschige Haupthaar packend (Fig. 150). Dazwischen suchen sich Lapithenfrauen den räuberischen Händen der Halbthiere zu entwinden. Die Ausführung der vielen Tafeln war, wie natürlich, mehreren Händen anvertraut, welche nicht ohne eine gewisse Selbständigkeit nebeneinander arbeiteten. Einige zeichneten noch kleinlich und dürftig, an die Weise der Vorblüthe gemahnend, andere entwerfen im grossen Stil, bilden prächtige Leiber, palästrisch gekräftet und geschult die Jünglinge, blühend die Frauen, und werfen die Draperie künstlerisch frei. Unter den Tafeln mit Frauen raubenden Kentauren finden sich diese stilistischen Gegensätze vielleicht am schärfsten ausgeprägt. Wahrhaft glänzend aber sind besonders zwei Metopen, deren eine einen Kentauren zeigt, wie er siegesstolz, mit peitschendem Rossschweif über dem gefallenen Jüngling sich bäumt, mit der Rechten die Amphora hebend, über den vorgestreckten linken Arm ein Pantherfell gehängt, als seinen Schild, während auf der andern ein Lapithe den Kentauren im Nackenhaar packt; die leuchtende Gestalt des Jünglings hebt sich von dem durch die Faltung dunklen, hinter seinem Rücken gross drapirten Mantel mit geradezu malerischer Wirkung ab (Fig. 149 und 150).

Die **Metopen des Theseion** sind in der Mehrzahl glatt, nur die zehn der Ostfront und je vier der Langseiten sculpirt, leider alle schlecht erhalten.[1]) Heraklesthaten schmücken die zehn Tafeln der Ostseite; sie berühren sich in der Composition nahe genug mit den Heraklesmetopen zu Olympia, um den Gedanken an irgend einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang aufkommen zu lassen. Theseusthaten finden wir in den acht Metopen der Langseiten; plastische Vorbilder dürfte der Künstler kaum gehabt haben, da die ältere Kunst wohl einzelne

[1]) Monumenti del Instituto 10, 58. 59 (Ost), 43. 44 (Süd und Nord).

Theseusabenteuer kannte, nicht aber den erst im fünften Jahrhundert unter Vorgang der Malerei zusammengestellten Cyklus. Dieser ist ein beliebtes Thema der rothfigurigen Vasenmalerei. In ihr, wie in den Theseusmetopen, sind jene Heldenthaten, zum Beispiel das Ringen, im Sinne palästrischer Kämpfe gefasst, wie auch die Legende sie in gleichem Sinne gestaltet hat. Daher war es ein ansprechender Gedanke, den Künstler der Metopen im Kreise der Palästritenbildner und in der Schule Myron's als des hervorragendsten zu suchen.[1])

So brillante künstlerische Gedankenblitze, wie sie in den herausgehobenen Parthenonmetopen uns frappiren, machen erst recht fühlbar, wie beengend die räumliche Beschränkung



Fig. 151. Poseidon, Dionysos und Demeter(?). Aus dem Ostfries des Parthenon. Athen
Nach Photographie

der Metopentafel für die ins Grosse strebende Richtung des Jahrhunderts sein musste. Wir sehen zu, wie die Künstler hin und her versuchten, mit den räumlichen Bedingungen der dorischen Architektur sich zurechtzufinden. Vom alterthümlichen dreifigurigen Schema, welches noch in einigen Metopen zu Olympia gewahrt worden war, gingen sie jetzt, weil es den knappen Raum der Tafel überfüllte, die Figuren zu eng zusammendrängte und dadurch ihnen den nöthigen Bewegungsraum verkümmerte, entschieden zum zweifigurigen über. Und wieder, um den von Sage und Dichtkunst vorgebildeten Sujets zu genügen, mussten sie, wenn es galt figurenreichere Scenen vorzuführen, nach einer andern Auskunft suchen; sie wählten das ein-

[1]) Heinrich Brunn bei Leopold Julius in der Erläuterung zu vorgenannter Publication

fache, das einzig zu Gebote stehende, aber künstlerisch doch nicht befriedigende Mittel, solche Scenen zu zerschneiden und auf zwei benachbarte Metopen zu zertheilen. So geschah am Parthenon: in der Gigantomachie mussten die Wagen von den Göttern getrennt werden, welchen sie gehören; in der Iliupersis musste die dramatische Scene der Wiederfindung Helenas entzweigeschnitten werden, auf jede Platte kam eine der beiden Parteien, auf die eine der verfolgende Menelaos mit seinem Begleiter, auf die andere die zum Palladion flüchtende Helena mit der schützend dazwischentretenden Aphrodite. Vollends an geschlossene Compositionen weiteren Umfangs war gar nicht zu denken. Die Metope ist auf eine für sich bestehende Scene berechnet.



Fig. 152. Jünglinge mit Oelkrugen. Aus dem Nordfries des Parthenon. Athen.
Nach Photographie.

Der alterthümliche Stil setzte in demselben Triglyphenfries Scenen nebeneinander, welche durch keinerlei inhaltliches Band unter sich verknüpft waren, etwa den Amazonenkampf des Herakles, die Vermählung der Hera, den Tod des Aktaion, eine Gigantomachie (oben Fig. 122); die Heraklesabenteuer des Zeustempels und des Theseions bilden zwar inhaltlich einen Cyklus, sind aber doch lauter für sich bestehende Einzelscenen ohne künstlerische Zusammengehörigkeit. Aehnliches gilt noch von der Gigantomachie, welche uns ursprünglich selbständig entstandenen Einzelscenen erst zusammengewachsen ist; von Haus aus ja auch die Iliupersis, aber schon diese ist längst als Gemälde in Einem Rahmen aufgefasst worden, und auch den Metopen des Parthenon merkt man an, dass bei diesem Thema, wie bei Amazonen- und

Kentaurenkampf dem disponirenden Künstler eine vielgegliederte, aber zusammenfassende Composition eigentlich im Sinne lag.

Da kam denn die Einführung des jonischen Bildfrieses als eine Erlösung. Nun entrollte sich ein langes, durch keine Triglyphen getheiltes Band, auf welchem einheitliche Compositionen sich unzerhackt entwickeln konnten.

Am Parthenon sind die Vorzüge des durchlaufenden Frieses am vollkommensten ausgebeutet, indem er hier um alle vier Seiten des Hauses herumgeführt wurde und damit den seiner bandähnlichen Abrollung gemässesten Inhalt bekam, die Darstellung eines Zuges, einer Procession, wie sie am Hauptfest der Athener, den Panathenäen, durch die Stadt und zur Burg hinaufzog, der Göttin den neugewirkten Peplos zu überbringen. Der Zug war in der Wirklichkeit lang, und so durfte der componirende Künstler die Annahme zu Grunde legen, die Spitze sei eben am Ziele angelangt, während die Letzten erst vom Sammelplatz aufbrechen wollen. In der Mitte des Ostfrieses, über dem Eingang in den Pronaos, liess er den Priester im ungegürteten Talar den Peplos aus den Händen eines Knaben in Empfang nehmen, als Umgebung oder Umstand dieser Centralgruppe aber rechts und links Athenermänner, junge und alte, auf ihre Stäbe gelehnt dem Zuge entgegensehen. Im Hintergrund dachte er sich zwölf Götter auf Stühlen sitzen, als unsichtbar Gegenwärtige, göttlich lässig, die zwölf Olympier, doch nach der Eigenart des attischen Glaubens ausgewählt und zusammengestellt, in Gruppen zu Vieren: in der Mitte zwei Hauptpaare, Zeus und Hera, Athena und Hephästos, Nike steht dabei, links etwa (denn die Erklärung ist nicht durchaus gesichert) Ares, Artemis und Apollon, Hermes, rechts Poseidon, Dionysos, Demeter und Aphrodite, dabei steht Eros mit dem Sonnenschirm (Fig. 151). Die Spitze des Zuges bilden Jungfrauen mit Opfergeräth, Korb, Kannen und Schalen, Räucheraltärchen; es folgen (an der Nordseite des Tempelhauses, also im Nord-



Fig. 153 Aus dem Wagenzug im Nordfries des Parthenon. Athen.
Nach Photographie.

fries) Opferthiere, Kühe und Schafe, von jungen Leuten geführt. Dann kommen Jünglinge mit Gefässen, in flachen Schüsseln tragen sie Früchte, in bauchigen Amphoren Olivenöl, den Siegespreis bei den panathenäischen Spielen (Fig. 152); weiter Musiker mit Kitharen und Flöten; ein Chor zweigtragender Alten. Glänzender tritt eine zweite Abtheilung des Zuges auf, Viergespanne in langer Reihe, mit ihren Fahrern und den gewappneten Apobaten; wie überall im Zuge sind auch hier Ordner vertheilt, welche dann wohl zwischen den Wagen ins Gedränge kommen (Fig. 153). Die dritte und reichste Abtheilung aber füllt der Stolz Athens, die attische Reiterei, geordnet in Zügen zu Sechsen, mit je einem Zugführer, eine unabsehbare



Fig. 154. Reiter aus dem Westfries des Parthenon. Athen.
Nach dem Gyps photographirt

Colonne im kurzen Paradegalopp. Wagen und Reiter strömen rasch an uns vorüber, die feurigen Thiere sind kaum zu bändigen. Aber schon im Wagenzug lässt der Künstler die den Schluss bildenden in ruhigerem Tempo gehen und den letzten noch still halten; am Ende des Reiterzuges (im Westfries; daraus Fig. 154) ist dieser künstlerische Gedanke, uns hier zurück bis auf den Sammelplatz zu führen, voll zum Austrag gebracht; hier werden die Rosse bestiegen und die Reiter reiten an, ja vor dem Aufsitzen wird erst noch der Anzug geordnet.

Der Zug des Südfrieses, welcher auch seine Spitze von links her in den Ostfries vorschiebt, ist lediglich eine, doch freibehandelte Doublette des Nordfrieses. Wer von den Propyläen die Strasse heraufkam, dessen Blick fiel zuerst auf die Westfront des Tempels; weiter

schreitend ging er an der Nordseite entlang, bis er rechts einbiegend auf den Vorplatz des Tempels einmündete. Eben dies war der Weg der Procession, wie in der Wirklichkeit, so im Friesbild; nur dass Wagen und Pferde in der Wirklichkeit am Fusse des Burgaufganges zurückbleiben mussten. Bemerkenswerth ist die sinnreiche Reliefperspective, mittelst welcher der entwerfende Künstler das figurenreiche Gemälde des Festzuges und der auf dem Tempelplatz ihn erwartenden Gruppen aus dem niedrigen Friesstreif ohne Beihilfe eigentlich malerischer Tiefendarstellung zu entwickeln verstanden hat. So hat er die im Hintergrund gedachten Götter in die Fugen zwischen Centralgruppe und deren Umgebung vorgezogen; so vermochte er die, von der Seite gesehen sechs Pferde tiefe Reitercolonne gedrängt und doch klar zu zeichnen. Ueberraschend aber ist die aus voller Hand dem eingehenden Betrachter gespendete Fülle anmuthig naturwahrer Motive, in den vornehm lässigen Göttern, den behäbig herumstehenden Männern, den züchtig einherschreitenden Mädchen, dem Opferzug mit den ruhig hinwandelnden oder ungeberdig springenden Kühen, den feurigen Rossen und ihren sicheren Lenkern, wie da alle denkbaren Haltungen des muthigen Pferdes und des firmen Reiters gehäuft und wie mit fachmännischer Kenntniss wiedergegeben sind.



Fig. 155. Jugendlicher Kopf Südfries des Parthenon.
Nach Photographie

Der Parthenonfries ist die reichste Blüthe der feinen attischen Reliefbildnerei. Wer sich in die Betrachtung der Einzelheiten versenkt, wird bald von den Köpfen ganz besonders gefesselt werden; wir geben den besser erhaltenen Kopf eines der jugendlichen Reiter im Ausschnitt wieder, dessen ansprechende und charaktervolle Schönheit einer Erläuterung nicht bedarf. (Fig. 155.)

Endlich aber liegt uns in den Zwölfgöttern des Ostfrieses der erste monumentale Beleg einer schöpferischen That vor, welche unter die grössten Verdienste der Epoche des Phidias um die Ausbildung der griechischen Plastik rechnet, das ist die Einführung einer plastischen Differenzirung der Göttertypen. Nicht mehr, wie im alterthümlichen Stil, blos durch die beigeschriebenen Namen oder die Aeusserlichkeiten der Tracht und die Attribute werden hinfort die Götter unterschieden, Zeus durch den Blitz, Poseidon durch den Dreizack, sondern durch Verschiedenheit ihrer körperlichen Bildung. Insgesammt (neben und über ihrer Naturbedeutung) als Ideale der Menschheit aufgefasst, werden sie untereinander abgestuft als ebensoviele Repräsentanten, Urbilder, menschlicher Alters- und Standesclassen. Wie die Glieder einer zahlreichen Familie sehen sich Alle ähnlich und doch ist Keiner dem Andern gleich. Typverwandt und doch grundverschieden sind unter den Männern Zeus und Poseidon, die Brüder, dazu Hephästos der Zeussohn, wiederum die Jünglinge Ares und Hermes, Apollon und Dionysos; ebenso ist unter den Frauen die matronale Götterkönigin Hera verschieden von der ja auch matronal gedachten, aber voller geformten Aphrodite, die fackeltragende Artemis, obwohl auch Jungfrau, doch verschieden von der Athena, welcher die Lanze im Arme lehnt. Unsere Abbildung (Fig. 151) gibt die besterhaltene Friesplatte wieder. Hätten sich die grossen Tempelstatuen erhalten, in welchen Phidias und seine Genossen den Zeus, die Athena

und so viele andere Götter dem neuen Kunstvermögen entsprechend darstellen durften, oder hätten wir ausreichendere antike Nachbildungen derselben, so würde sich in ihnen der gleiche Reichthum individueller Ausprägung wiederfinden, welchen wir in den Zwölfgöttern des Parthenonfrieses bewundern.

Am Theseion trägt der Westfries des Opisthodoms einen Kentaurenkampf, welcher sich aus einer Anzahl unverbundener Einzelgruppen zusammensetzt. Man braucht diese nur neben die Kentaurenmetopen vom Parthenon zu halten, um alsbald zu beobachten, wie der Fries in seine Elemente zerfällt; denn diese Gruppen sind den unter dem Zwang der Metopenräume abgerundeten Parthenontafeln nachgebildet.

Die Absicht einer Zusammenfassung des ganzen Frieses zu einer compositionellen Einheit ist hier mehr nur angedeutet durch Einfügung einer betonten, pyramidalisch aufgebauten Mittelgruppe, dem unverwundbaren Kaineus, welcher unter der von zwei Kentauren auf ihn gethürmten Felsenlast in den Boden sinkt. Auch der Künstler des Ostfrieses hat die Triglyphen nicht ganz ohne Nachklang weggewiesen; er aber hat ihn in künstlerischer Weise zu einer sinnigen Anspielung der Reliefcomposition auf die umgebende Architektur verarbeitet. Inmitten tobt ein Kampf, von links her dringen athenische Heroen gegen felsenschleudernde Männer, etwa die Pallantiden an; die Parteien werden von zwei hohen Protagonisten geführt, die Athener von Theseus. An den Enden des Frieses (den die Längsflügel der Ringhallen überspringenden Theilen) spielt der Kampf aus, links wird ein in die Kniee gesunkener Gefangener gefesselt, rechts ein Tropäon errichtet. Nun sind zwischen diese drei Scenen, dem Kampf in der Mitte und den Endgruppen links und rechts, zwei andersartige Gruppen von je drei ruhig sitzenden und zuschauenden Göttern eingeschaltet; und diese trennenden Göttergruppen sind über den beiden Eckpfeilern der Vorhalle angebracht, wo sie in ihrer ruhigen Haltung nun ähnlich wirken wie früher die Triglyphen. Diese feine Reminiscenz an die architektonische Gliederung ist hier nun nicht unfreiwillige Abhängigkeit oder Nothbehelf, sondern bewusste Absicht; sie wirkt dem Hinausgreifen des Frieses über die Ringhalle, welches die Geschlossenheit der Façade des Pronaos zu durchbrechen droht, entgegen.

Kurz hinweggehen dürfen wir über den Fries, welcher in der Ostvorderhalle des Athenatempels zu Sunion ringsherum geführt wurde; jede Seite erhielt eine abgeschlossene Composition für sich, die Pronaosseite einen Gigantenkampf, die Rückseite des Frontgebälkes Kentaurenkämpfe, die Nebenseiten Theseusthaten.

Von den Friesen steigen wir zu den Giebeln empor; nur der Parthenon hat Giebelgruppen hinterlassen.[1]) Sie stellen zwei Mythen dar, welche Athena selbst angehen, ihre Person und ihr Verhältniss zur athenischen Burg, sowie zum Gau Attika, immer unter Wahrung ihres Charakters als eines der hohen olympischen Götter. Die Darstellung im Ostgiebel bezog sich auf ihre Geburt. Hephästos hat das Haupt des Zeus mit der Axt gespalten und Athena ist daraus hervorgesprungen, in voller Rüstung und in glänzender Gestalt; bei der Erscheinung geht eine mächtige Bewegung durch den Olymp und die ganze Welt, wie der homerische Hymnus auf Athena es bereits geschildert hatte. Alterthümliche Vasenbilder, denen sich die frührothfigurigen noch anschliessen, stellen den Act der Geburt selbst dar: in kleiner Figur

[1]) In ihren mittleren Theilen zerstört. Die erhaltenen Figuren sind meist im British Museum als die Hauptstücke der Elgin Marbles.

steigt die Göttin aus dem Haupte des thronenden Zeus. Phidias fand diese nur in Zeichnung mögliche Darstellungsweise phantastisch, unplastisch. Er wählte den Moment gleich nach der Geburt: nun steht Athena in voller Grösse neben dem Thron des Vaters, noch in der rauschenden Bewegung, in welcher sie ihren Platz eingenommen, als die wehrhafte Jungfrau, behelmt und beschildet, die Aegis um die Schultern, die Lanze in der Rechten. Zeus thront in ungestörter Majestät, auf Athena hingewandt, voll frohen Stolzes. Nike aber eilt zu ihrer Herrin, den Kranz ihr bringend. Weiter zurück dann Eileithyia und Hephästos (oder Prometheus), jene die Hände hebend, sei es in der geburtfördernden Geberde der archaischen Vasenbilder oder entsetzt ob des Wunders, wie an den rothfigurigen Gefässen der Feuergott noch die Axt in den gehobenen Händen, von Staunen gefesselt. Von alledem sind freilich nur ein paar Bruchstücke übrig geblieben, wir suchen uns das Verlorene auch diesmal aus antiken Reminiscenzen wiederherzustellen. Erhalten sind nur die Flügel der Composition, der weitere Kreis der olympischen Versammlung, aufgeregt eilende, sitzende und gelagerte Gestalten, in welchen die Wirkung des plötzlichen Vorganges mannigfach abgestuft sich geltend macht, bis sie in den entferntesten, unberührt ins Weite schauenden verklingt. Das ganze Gemälde wird (ähnlich wie die inhaltsverwandten Darstellungen an den Basen des olympischen Zeus und der Parthenos, Aphroditegeburt und Schmückung der Pandora) zu äusserst abgeschlossen durch die Gottheiten der grossen Himmelslichter, auf der Sonnenseite, links, Helios, von dem feurigen Viergespann gezogen aus den Wellen tauchend, auf der Nachtseite, rechts, Selene hinabreitend.

Der Westgiebel schildert den Streit Poseidons und Athenas um Attika (Fig. 156). Beide wurden auf der Burg, im Erechtheion, nebeneinander verehrt; nach der Legende haben Beide von dem Lande Besitz ergriffen, Poseidon, indem er den Dreizack in den Burgfels stiess, dass ein Salzwasserquell hervorsprang, Athena aber liess den Oelbaum aufspriessen, von welchem alle die fruchttragenden Oelbäume im Kephissosthal abstammten. Beide Wahrzeichen wurden im Erechtheion gezeigt, das Dreizackmal mit der »Salzfluth« im Fels-

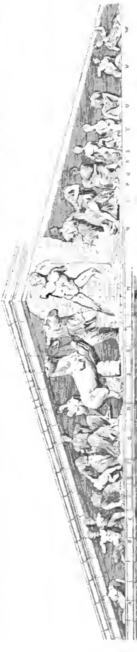


Fig. 156. Wettstreit Athenas und Poseidons um den Besitz von Attika. Gruppe im Westgiebel des Parthenon. Nach der Zeichnung Carrey's 1674. (Aus den Wiener Vorlegeblättern.)



Fig. 157. Sogenannter Theseus. Aus dem Original des Parthenon. London. Nach Photographie.



Fig. 158. Sogenannte Moeren (Parzen). Aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. (Köpfe und Hände abgebrochen.)
Nach Photographie.

boden der Erechtheuscella, der vom Alter verkrümmte Oelbaum, welcher beim persischen Burgbrand verkohlte, dann aber neu ausschlug, im Tempelgarten vor der Westfront. Ein Schiedsgericht hatte sich für Athena ausgesprochen, thatsächlich war sie doch die Herrin in Burg und Stadt, in Land und Reich. Phidias liess in der Giebelmitte die zwei mächtigen Götter aufeinandertreffen; der Höhepunkt des Kampfes ist zur Darstellung gewählt, Poseidon hat eben den Dreizack gezückt und der Quell schoss hervor, verkörpert in einem Delphin: da ist auch Athena schon zur Stelle, ihre gehobene Linke fasst bereits den jäh emporgegangenen Schaft des neuen Baumes; und Poseidon weicht. Hinter den Göttern halten ihre Viergespanne, kaum von den Lenkern gebändigt. Mit deren Rückenprofil schneidet die dramatische Mittelgruppe ab; in den Flügeln sitzen, hocken und lagern wieder Zuschauer, mehr oder minder von dem Vorgang in Anspruch genommen, in den äussersten Ecken, ähnlich wie im Ostgiebel zu Olympia, die Götter der Athen einschliessenden Flüsse, links der nördliche Kephissos, rechts der südliche Ilissos mit der Quelle Kallirrhoë.



Fig. 159. Kopf des Rosses der Selene. Aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. (Die Köpfe sind zerstört.)
Nach Photographie.

Man muss die Parthenongiebel mit den älteren von Aegina und Olympia vergleichen, um die Grösse des Fortschrittes zu ermessen. Dort eine starre äusserliche Symmetrie, am Parthenon auch architektonischer Aufbau und Gleichgewicht der Massen, aber im Einzelnen Freiheit, ermöglicht durch feinstes Abwägen aller Theile gegeneinander. In Aegina ein schematisches Kampfbild, im Ostgiebel von Olympia zwei als Gegner gedachte, doch an ihnen selbst nicht als solche bezeichnete Männer mit ihren zum Wettlauf bestimmten Viergespannen, Alles in theils ceremoniöser, theils idyllischer Ruhe; im Westgiebel daselbst übertriebene Kraftposituren. Bald zu wenig, bald zu viel. Am Parthenon Alles Leben, wirkliches Handeln, die Krisis oder ein Moment weiter, und doch schön beschlossene Form.

Der Stil ist gross, nicht blos dass die Figuren gewaltig die Lebensgrösse übersteigen, sondern ihre Verhältnisse sind gross, in Vollendung dessen, was Polygnot begonnen. Dabei sind die Körper so lebensvoll, von schwellendem Fleisch und haltgebenden Knochen dahinter, dass man eine vollkommenere Naturwahrheit und Lebenswärme nicht denken zu können glaubt. Eine künstlerische Wirklichkeit, welcher sich der Beschauer bedingungslos ergibt (vgl. Fig. 157).

Vollendet plastisch ist die Gewandung gebildet, der lang gesuchte Ausgleich zwischen der das Kleid wie eine andere Haut dem Leib knapp anschliessenden ägyptischen Kunstart und der die Körperformen versteckenden Gewandhülse der asiatischen Weise. Auf dem Alles bestimmenden Grunde der Körperplastik ist eine reiche Stoffmasse ausgebreitet, aber aufgelöst in kräftig schattende Falten, bald in grossem Wurf, bald in unzähligen Fältchen, die Plastik der Glieder umrahmend, als Folie hebend und betonend (vergl. Fig. 158).

Wunderbar sind auch in den Giebeln die Rosse. Die einstige Schönheit der Viergespanne vom Westgiebel ist leider nur noch aus kleinen Bruchstücken zu ahnen. Das Feuer der aus der Meerestiefe auftauchenden, den Kopf schüttelnden und mit offenen Nüstern dem morgendlichen Himmel entgegenwiehernden Sonnenrosse ist durch den Schleier der Verwitterung immer noch zu erkennen. Herrliches Leben aber athmet und sprüht der schönerhaltene Kopf des Thieres, welches die Mondgöttin trug; dieser trockene Knochenbau, diese saftvollen Augen, diese Nüstern haben ihres Gleichen nicht (Fig. 159).



Fig. 160. Nike, eine Opferkuh führend. Von der Balustrade des Tempels der Athena Nike, Athen. (Kopf zerstört.) Nach Photographie

Als Reliefs sind die Giebelgruppen des Parthenon gedacht wie alle anderen, und wie es jene ältesten Giebelreliefs von der Akropolis und die am Schatzhaus der Megareer zu Olympia auch technisch gewesen waren. Allerdings hatte vielleicht bereits der alte Heratempel zu Olympia, sicher der pisistratische Burgtempel, dann der äginetische Athena- und der olympische Zeustempel frei und rund gearbeitete Figuren nur lose in den architektonischen Rahmen gestellt; so musste es denn auch am Parthenon aus technischen Ursachen geschehen. Selbst die Rückseiten dieser Figuren wie der Aegineten sind völlig ausgeführt, damit das Werk durchaus vollkommen sei. Weder in Aegina noch in Olympia war es gelungen, die Rücksicht auf den Beschauer mit der inneren Motivirung der Gruppe ganz zu versöhnen; hier ist es erreicht.

Während die Aegineten aussehen wie aus der Erztechnik in Marmor nur übersetzt, sind die Parthenonfiguren rein im Marmorstil geschaffen, darin gedacht und ausgeführt, als in diesem Sinne erste und doch gleich vollkommene Vertreter der Gattung. In den architektonischen Sculpturen des Parthenon hat Phidias, dürfen wir sagen, die attische Marmorbildnerei erzogen und in schnellstem Schritt von Stufe zu Stufe auf die Höhe gebracht. Die Blume der griechischen Kunst hat sich erschlossen, zu einer Fülle der Schönheit entfaltet.

Diese Kunst nun wirkt sich aus in den übrigen Sculpturen, zunächst der Burg. Einen ringsumlaufenden Fries hat das Niketempelchen aufzuweisen, an der Ostseite mit sitzend und stehend gruppirten Göttern angefüllt, wo denn eine Centralgruppe Stehender durch Sitzende von den Flügelgruppen gesondert wird, wie es auch an den Ostfriesen des Theseion und Parthenon geschehen war. An den drei anderen Seiten sind Kampfscenen geschildert, darin auch Reiter figuriren, Gruppen in flüssiger Zeichnung, mit bewegterem Leben, fliegenderen Gewändern.



Fig 161. Nike, an der Sandale nestelnd. Von der Balustrade des Tempels der Athena Nike. Athen. (Kopf zerstort) Nach Photographie.

Der letzte der Friese ist der des Erechtheion, wo wieder ruhigere Scenen dargestellt waren, uns leider nur in zusammenhangslosen Bruchstücken erhalten; denn die Figuren sind nach und nach von der Grundfläche aus eleusinischem Stein, welcher sie aufgeheftet waren, abgefallen.

Aber ein glänzendes Denkmal damaliger Baubildnerei ist in der Korenhalle mit den sechs tragenden Jungfrauen erhalten, die so gross gebaut und doch so anmuthvoll, so würdig und doch so leicht die Last tragen, die Urbilder aller späteren »Karyatiden«, welche um so weiter von der Schönheit abfielen, als sie sich von dem Vorbild entfernten.

Endlich an der Grenze der phidiasischen Epoche steht die Balustrade, welche die knappbemessene Terrasse des Niketempels als Brustwehr umgab; an deren Aussenseiten ward die siegreiche Göttin Athena verherrlicht, sie selbst auf Trophäen sitzend dargestellt, um sie treibt eine Schaar geflügelter Niken ihr munteres Wesen, einige führen die Opferkuh herbei (aus dieser Gruppe ist Fig. 160 genommen), andere errichten ein Tropäou. Hier ist das Anmuthende, welches ernsthafte, doch halb spielend verrichtete Thätigkeit lieblicher Mädchen haben kann, reizend zur Erscheinung gebracht. Die natürliche Grazie der Bewegung der die Hände zum Tropäon Hebenden oder der an ihrer Sandale Nestelnden ist unübertrefflich (Fig. 161), auch die grössere Kraftanstrengung der das Thier Meisternden raubt ihr nichts von der Anmuth, und duftig umfängt das schleierzarte Gewand die jugendfrischen Glieder. Wie an allen Sculpturen der Akropolis die Arbeit fein und sorgfältig ist, so auch besonders an der Nikebalustrade.[1])

[1]) Kekulé, Die Balustrade der Athena Nike.

Um ein vollständiges Gesammtbild von der attischen Marmorbildnerei der Epoche zu erhalten, müssen noch die tektonischen Sculpturen herangezogen werden, Grabsteine und Votivreliefs. Jene in der Vorblüthe entsprungene Neugestaltung der Grabstelen behauptet sich, entwickelt sich weiter. Als Beispiel theilen wir ein liebenswürdiges Reliefbild mit, darstellend ein an der Erde hockendes Knäbchen, welches die Händchen nach dem Vogel in der Hand der älteren Schwester ausstreckt; ein häusliches Genrebild, welches durch sein artiges Motiv fesselt, wobei man sich nicht zu verhehlen braucht, dass die damalige Kunststufe, so hoch sie stand, mit der Aufgabe, ein Kind naturwahr zu gestalten und zu setzen, noch nicht ins Reine gekommen war. Kennzeichen der guten Zeit aber ist auch die treue und saubere Arbeit, zum Beispiel an der Taube (Fig. 162).



Fig. 162. Grabstein zweier Geschwister. Athen.
Nach Photographie.

Unter den Weihreliefs nimmt die erste Stelle das grosse aus Eleusis ein, welches, von einem Kyma gekrönt, in flachstem Relief und in sorgfältigster Arbeit die überlebensgrossen Gestalten von Demeter und Persephone, nebst dem eleusinischen Heros Triptolemos, welcher als reifender Knabe aufgefasst ist, in Profilstellung gruppirt. Demeter mit dem Scepter überreicht die Weizenähre dem Triptolemos, damit er die Frucht den Menschen mittheile; hinter ihm steht, ihn kränzend, Kora, die hohe Fackel im Arm. Beide Frauengestalten reihen sich im Stil an die der Parthenos verwandten, die Demeter, welche von der Seite des Standbeins und der Steilfalten, dabei in hoheitsvollerer Haltung gezeigt ist, in strengerem Charakter, dagegen

ihre Tochter, welche von der bewegteren Seite und in gelockerterer Haltung gegeben ist, in anmuthigerem. Man bewundert den Umriss des vorgeneigten Nackens, des die Fackel haltenden Armes. Triptolemos aber, dessen festkräftige Gestalt sich malerisch von dem herabhängenden Mantel abhebt, ist uns ein werthvoller Vertreter des Jünglingstypus unserer Epoche.

Aus der Zahl attischer Reliefs des fünften Jahrhunderts geben wir noch eine Abbildung des in mehreren Exemplaren in Rom, Neapel und Paris erhaltenen Bildes mit Hermes, welcher die Eurydike von Orpheus abholt. Die ganze Zeichnung athmet den Geist der Phidiasperiode: es ist eine zartempfundene Composition von höchstem Werth. Um nur Eines herauszuheben, studire man das Spiel der Hände des Orpheus, der scheidenden Eurydike, des Hermes, dessen eigene Pein beim Ausrichten des unerwünschten Amtes in der Verlegenheitsgeberde der an das Gewand greifenden Rechten sich verräth (Fig. 163). Noch wäre das Peliadenrelief in Berlin und Anderes anzuführen, doch wir brechen ab, weil das Mitgetheilte genügen wird, den Geist dieser wunderbaren Epoche anschaulich zu machen.

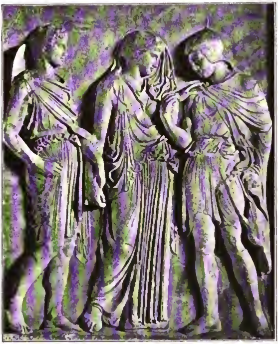


Fig. 163. Hermes holt Eurydike von Orpheus ab. Relief in Neapel. Nach Photographie.

Nachdem die Parthenos des Phidias geweiht worden war, verklagten die Gegner des Perikles den Künstler wegen Veruntreuung an dem kostbaren, zu dem Bilde gelieferten Materiale und wegen Entweihung; denn er hatte in der Amazonenschlacht am Schild zweien Kämpfern, deren einer mit dem Schwert ausholend sein Antlitz fast ganz verdeckte, während der andere einen grossen Feldstein mit beiden Händen schwang, die Züge des Perikles und seine eigenen gegeben. In antiken Nachbildungen des Schildes sind beide Figuren zu erkennen. Vor der Entscheidung des Processes befreite der Tod den Phidias aus dem Gefängniss.

Polyklet.

Wenn von den grössten Plasten des fünften Jahrhunderts die Rede ist, so werden Phidias und Polyklet genannt.

Polykleitos aus Sikyon nahm seinen Wohnsitz in Argos, wie ihn auch Platon als Argiver bezeichnet. Mag die Angabe des Plinius, welche ihn zu einem Schüler des Hageladas macht, auch Anlass zu Zweifeln geben, so ist Polyklet doch als Glied der argivischen Schule zu betrachten, deren letzter grosser Meister eben Hageladas gewesen war. Wir sehen ihn an der Spitze einer Gruppe bedeutender Künstler, welche zum Theil durch Verwandtschaft ihm verbunden waren. Auch der Name des Meisters selbst kehrt in jüngerer Generation wieder, und es macht einige Schwierigkeit, die unter dem Namen Polyklet überlieferten Werke zwischen dem grösseren Meister des fünften und dem gleichnamigen des vierten Jahrhunderts zu vertheilen. Fragliches bei Seite lassend, darunter auch die etwelchen in der litterarischen Tradition genannten Marmorwerke, halten wir uns an das Wesentliche. Im Sinne der argivischen Schule war Polyklet vorzugsweise als Erzgiesser thätig, und Plinius sagt, er habe diese Kunst zur Vollkommenheit gebracht. Die Palästritenstatue war immer noch das tägliche Brot der Ateliers. So musste ein Augenblick kommen, wo der die Gestalt des jugendlichen Mannes ewig wiederholende Bildner sich gedrungen fühlte, des Probirens müde, eine sichere Regel für die Composition zu finden, von der Vielheit der Einzelerscheinungen zur Einheit des Urbildes aufzusteigen. So entdeckt sich Polyklet — von ihm sprechen wir — als Kind seiner rationalistischen, das will sagen, auf das Rationelle erpichten Zeit. Vielleicht hat er den Funken des Gedankens am brennenden Herde zu Athen geholt; der Zauberstab aber war die Zahl, deren Werth Pythagoras gelehrt hatte. Polyklet construirte einen Kanon der Jünglingsgestalt und entwickelte die leitenden Gesichtspunkte in einem Schriftchen, welchem er das gleiche Wort »Kanon« zur Ueberschrift gab. Mit anderen Worten, er schrieb eine Proportionslehre des menschlichen Körpers, exemplificirt am Männlichen in der Blüthe seiner ausgereiften Jugend.

Die Schönheit des Körpers, schrieb Polyklet, besteht im richtigen Verhältniss (der Symmetrie) der Glieder, der Finger untereinander und aller Finger zur Hand, der Hand zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm und überhaupt aller Glieder zu allen. An einem wohlgestalteten Menschen stehen alle Glieder in einem exacten Verhältniss wie zueinander, so zur ganzen Figur. Den Körper des Menschen hat die Natur also componirt, dass das Gesicht ein Zehntel der ganzen Höhe sei, die Hand ebensoviel, der Kopf ein Achtel, Kopf und Hals zusammen ein Sechstel, Kopf und halbe Brust zusammen ein Viertel; die Gesichtshöhe selbst zerfällt in drei gleiche Theile: vom Kinn zur Nase, von da bis zur Nasenwurzel, endlich bis zum oberen Stirnrand; der Fuss ist ein Sechstel der Figurhöhe und so fort. Man kann die Figur eines Menschen in einen Kreis einschreiben, wenn man sie die Beine spreizen und die Hände heben lässt; setzt man dann die eine Zirkelspitze in den Nabel und schlägt mit der andern einen Kreis, so berührt er die Fingerspitzen und die Zehen. Ebenfalls in das Quadrat: denn die Klafterweite ist gleich der Scheitelhöhe.[1])

Nach den in seiner Schrift dargelegten Proportionen nun hatte Polyklet auch die Musterfigur, den »Kanon« ausgeführt. Dabei hatte er die Norm als Mittelmass verstanden, welches die Extreme vermeidet; weder zu lang noch zu kurz, weder zu fleischig noch zu mager, sollte die Gestalt in Allem das rechte Mass einhalten, als das Urbild eines auf dem Schlachtfeld wie auf dem Ringplatz, aber auch auf dem Tanzplatze (man erinnere sich der Art des antiken Tanzes) gleich geschickten Jünglings. Also das bronzene Standbild eines Palästriten, wie im

[1]) Auszüge bei Vitruv und Galen. Vergl. Diels, Archäol. Gesellsch. zu Berlin, Sitzungsber. 1886. L. Urlichs, Ueber griechische Kunstschriftsteller.

Schreiten fest auf den rechten Fuss auftretend, den linken zurückgesetzt, die Rechte lose hängend, in der linken Hand einen Speer schulternd, den Kopf leise auch ein wenig zur Seite geneigt, mit gescheiteltem Haar und geschlossenem Mund, stellt er sich vor uns als ein gleich rühmliches Denkmal des wohlgebildeten Epheben wie der polykletischen Kunst. Das erstrebte Ziel, eine in sich übereinstimmende Proportion, dergleichen der Vorblüthe noch nicht beschieden gewesen war, ist in dem »Speerträger« erreicht. Alles ist wohl erwogen, die Gliederstellung und die Verhältnisse; man bemerkt die gegen die Weise der Vorblüthe (Fig. 131) veränderte Stellung; der Spielfuss ist jetzt zurückgeschoben. Das Wesentliche der Musculatur ist richtig vorgeführt, kräftig männlich. Damit war die Aufgabe erschöpft. Nachbildungen des **Doryphoros**[1]) glauben wir mehrfach zu besitzen, in Marmorstatuen zu Neapel, Rom, Florenz und sonst (Fig. 164). Ihre Proportionen stimmen recht wohl zu den mitgetheilten Vorschriften; und wenn Plinius sagt, Polyklet habe den Doryphoros als einen manngleichen Knaben *(viriliter puerum)* gebildet, so ist es merkwürdig, dass der Torso einer Wiederholung im British Museum unverkennbar einen Knaben vorstellt, aber doch in den Verhältnissen des kräftigen jungen Mannes.[2]) Als ob es sich um ein Gegenstück handle, nennt Plinius in einem Athem als anderes Meisterwerk des Polyklet, für welches der hohe Preis von hundert Talenten (etwa 120000 Thaler) gezahlt worden sei, einen **Diadumenos**, welchen er als einen weichlich gebildeten Jüngling schildert *(molliter juvenem)*. In lässiger Haltung legt er sich die breite und lange Binde um, welche dem athletischen Sieger zukommt, ein Motiv von künstlerischem Reiz, daher auch eines von denjenigen, an welchen sich mehr als ein Künstler versuchte. Dergleichen Statuen sind mehrere erhalten, die zwei bedeutendsten besitzt das British Museum; mit dem Doryphoros stimmt in Anlage und Verhältnissen am genauesten das Exemplar aus Vaison; das andere, aus der Sammlung Farnese stammende befolgt zum Theil verschiedene Proportionen (Fig. 165). Dieselben kehren auch an der späteren Terracottastatuette der Sammlung Paton[3]) wieder und müssen einen andern Künstler zum Urheber haben, sofern die Zurückführung der vorgenannten Doryphorosstatuen auf den Kanon des Polyklet begründet ist. Ein anderes der beliebteren und mancherlei Abwechslung erlaubenden Motive aus der



Fig. 164. Doryphoros des Polyklet. Neapel. Nach Photographie.

[1]) C. **Friederichs**, Der Doryphoros des Polyklet.
[2]) A. S. **Murray**.
[3]) A. S. **Murray**, Journ. hell. stud. 1885, pl. 61.

Palästra war der Ephebe, welcher nach der Uebung Salböl und Staub mit der Striegel sich vom Körper schabt. Solch einen Schaber *(destringentem se)* arbeitete auch Polyklet; die Figur wird wesentlich die des »Kanon« gewesen sein, nur dass die Hände entsprechend beschäftigt waren. Ganz der Kanon war auch sein Hermes, welchen später die Stadt Lysimacheia besass; die Person des besonderen Gottes werden nur seine Attribute kenntlich gemacht haben. Wir besitzen von dieser Figur eine Nachbildung in Bronze (aus Annecy). Solche Darstellung des Hermes war insofern statthaft, als die Künstler im fünften Jahrhundert begannen, auch diesem Gotte die Figur eines in der Palästra geschulten Jünglings zu geben. Noch einen Nackten, der auf einen Knöchel trat (das heisst, das Postament hatte die entsprechend vergrösserte Gestalt eines Knöchels, dergleichen zum Würfelspiel dienten), schuf er vielleicht als Bild des Kairos, des günstigen Momentes, auf dessen Erfassung besonders im Kampfspiel so viel ankam. Ein Postament jener Gestalt, im Hain zu Olympia gefunden, mag von dieser Statue herrühren; ist sie selbst auch verloren, so lässt sich aus den Fussspuren doch erkennen, dass die Füsse wieder ganz wie beim Kanon gesetzt waren.[1]) Man sieht, Polyklet hat den Muth seiner Ueberzeugung gehabt und seinen Kanon aufrichtig gemeint.



Fig. 165. Diadumenos Farnese London.
Nach Photographie von Lombardi.

Dem Kreis der Palästriten, des Hermes und des Kairos nicht allzufern steht Herakles, welchen Polyklet wiederholt bildete, zu den Waffen greifend und die Hydra tödtend; doch haben wir von diesen Werken keine Vorstellung, nicht einmal von dem Grade, inwieweit Herakles hier in Action dargestellt war. Gleiches gilt von zwei nackten Knaben beim Knöchelspiel *(astragalizontes)*; wir wissen nicht, ob es ein reines Genrebild war, oder ob man etwa die Kinder der Medea erkennen sollte.

Polyklet wagte sich nicht aus dem Kreis glatter Wangen, in diesen gehörte denn auch die weibliche Gestalt. Der Art waren zwei Kanephoren, Korbträgerinnen, welche mit gehobenen Händen flache Körbe mit heiligem Geräth auf den Köpfen tragen, nicht allzugross, doch von hervorragender Anmuth. Den Typus dieser in den ärmellosen, gegürteten, langen Peplos gekleideten Mädchen mag man sich aus den hiernächst zu besprechenden Amazonen abstrahiren. Plinius erzählt von einer Concurrenz der namhaftesten Künstler für eine bronzene Amazone, welche im Tempel der Artemis zu Ephesos geweiht werden sollte. Es wurde beschlossen, die anwesenden Künstler selbst über ihre Werke abstimmen zu lassen; als die beste hätte jeder Künstler seine eigene Amazone bezeichnet, in zweiter Linie aber hatten sich alle

[1]) O. Benndorf.

auf die des Polyklet vereinigt, sodann auf die des Phidias als die nächstbeste; die des Kresilas und des Phradmon kamen zuletzt. Mag man von dieser Geschichte denken wie man will, so viel steht fest, dass sie einige Thatsachen zur Voraussetzung hat, die Existenz von Amazonenbildern der genannten Meister und den Vorzug, welcher der polykletischen von den Alten eingeräumt wurde. Nun haben wir eine recht erhebliche Anzahl marmorner Amazonenstatuen, welche nach ihrem Stil zu urtheilen als spätantike Copien von Arbeiten des fünften Jahrhunderts zu betrachten sind; auch in der Composition sind sie alle untereinander verwandt, alle tragen den gleichen aufgeschürzten ärmellosen Leibrock, welcher nur auf Einer Schulter geschlossen ist und mindestens Eine Brust unbedeckt lässt; alle ruhen fest auf Einem Fuss und setzen den andern spielend zurück; alle heben den gebeugten rechten Arm derart, dass die Hand an, auf oder über den Kopf hinweg kommt, während der linke Arm hängt: alle sind verwundet und kampfunfähig; denn von Dionysos überwunden, waren die Amazonen in das von ihnen gestiftete ephesische Heiligthum geflüchtet.



Fig. 166. Amazone des Polyklet. Berlin. Nach Photographie.

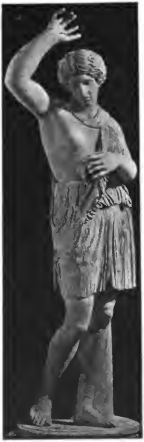


Fig. 167. Amazone. Museo Capitolino. Nach Photographie.

Unsere Marmore lassen sich auf drei Typen zurückführen.[1]) Typus I. Exemplare besitzen das Berliner Museum (Fig. 166), die Sammlung Lansdowne in London, der Braccio

[1]) Adolf Michaelis, Jahrbuch 1886.

nuovo des Vatican und andere Sammlungen, einen Kopf das British Museum. Eine an der rechten Brust verwundete Amazone, welche auf den rechten Fuss tretend und mit dem linken Unterarm auf einen Pfeiler gestützt, die rechte Hand müde auf dem Haupte ruhen lässt; der linke Fuss tritt etwas zurück, ganz wie am polykletischen Kanon, welchem die Figur auch in den Proportionen und dem ganzen Stil so nahe kommt, dass in ihr Polyklet's Amazone wohl mit Recht erkannt wird. Es ist gewiss kein Zufall, dass zwei in Herculanum gefundene Bronzebüsten, welche als Gegenstücke aufgestellt gewesen sein werden, die Köpfe des Doryphoros und dieser Amazone wiedergeben. Obwohl für die meisten der Marmorexemplare erwiesen, bleibt der Pfeiler für eine Statue des fünften Jahrhunderts doch auffallend; am Berliner Exemplar steht der Zug der vorn in der Mitte herabhängenden Falten mit der gegenwärtigen Aufrichtung der Statue in Widerspruch; diese Falten müssten senkrecht fallen, was nur eintritt, wenn man die Figur gerader aufrichtet, auf sich selbst stellt. Wenn die erhaltenen Marmore den Pfeiler übereinstimmend haben, so folgt daraus zunächst nur, dass sie alle, wenn nicht aus einer und derselben römischen Bildhauerwerkstatt herrühren, so doch nach einer und derselben ersten Marmorcopie wiederholt sind. Typus II ist hauptsächlich durch einen Marmor des capitolinischen Museums (Fig. 167) vertreten, in Deutschland durch ein Fragment zu Wörlitz; die Figur ist auch wiedergegeben auf einer Pariser Gemme, der Kopf allein auf einem schönen Cammeo in Syrakus. Besser als die falsch ergänzte capitolinische Statue zeigt die Pariser Gemme (Fig. 168) das Motiv dieses Typus. Die Amazone ist wieder an der rechten Brust verwundet und entfernt mit der Linken das Gewand von der Wunde. Die Rechte, auch hier gehoben, ruht aber nicht auf dem Kopfe, sondern stützt sich auf den Speer. Das Gewicht des Körpers wird diesmal vom linken Fuss getragen, der rechte tritt zurück. Den Rücken bedeckt ein Mantel. Bei dieser Amazone, welche der polykletischen noch am nächsten steht, wird an Phidias' Urheberschaft gedacht; dessen Amazone stützte sich, wie wir aus Beschreibungen wissen, auf einen Speer; die Alten rühmten den Schluss des Mundes und die Nackenlinie.


Fig. 168. Gemme. Paris.


Fig 170. Amazone. Nattersche Gemme


Fig. 169. Amazone Mattei. Vatican. Nach Photographie.

Den Typus III vergegenwärtigt unter Anderem die berühmte Marmorstatue aus der Sammlung Mattei im Vatican (Fig. 169), auch ein Torso in Trier, eine Statue in Petworth,

eine architektonische Sculptur aus Thyrea in Athen,[1]) das Motiv am besten eine Nattersche Gemme (Fig. 170). Wiederum rechtes Standbein; an der linken Hüfte hängt ihr der Köcher mit untergebundenem Bogen. Das Gesicht war geradeaus gerichtet (der Kopf der Statue Mattei ist nicht zugehörig und falsch aufgesetzt). Die Amazone hat den Rocksaum am linken Oberschenkel aufgenommen und unter den Gürtel gesteckt, um in der Bewegung nicht gehindert zu sein; dadurch ist die Draperie zugleich etwas interessanter. An der linken Seite irgendwo verwundet, so dass sie nur hüpfend sich fortbewegen könnte, fasst sie mit den Handgriffen, wie sie beim Gebrauch einer Springstange üblich sind, die Lanze, nicht um einen Hochsprung zu thun (aufs Pferd sprang man nicht so), sondern um unter Anspannung aller noch zu Gebote stehenden Kräfte nur von der Stelle zu kommen.

Sorgfalt und schöne Form, heisst es in einem antiken Urtheil über Polyklet, findet man bei ihm mehr als bei anderen; aber damit doch etwas fehle, vermisst man das Gewicht; habe er der menschlichen Gestalt schöne Form über die Natur gegeben, so sei er dagegen der göttlichen Würde nicht gerecht geworden. Und doch hat er ein grossartiges Götterbild hinterlassen, die Hera von Argos, ein Seitenstück des Zeus zu Olympia, von ähnlich kostbarem Material, Gold und Elfenbein, in annähernd gleicher Grösse und ihm sich anschliessend in der Composition. Die königliche Göttin sass auf goldenem Thron, schleierlos, also weder als die Gattin des Himmelskönigs, noch als Braut bezeichnet; die Formen der weissen Arme liess das jungfräuliche Gewand unverhüllt, und der Frühlingsvogel auf dem Scepterknauf erinnerte an die Liebe des Zeus. Auf dem Haupte trug sie eine Krone mit Chariten und Horen im Kreise besetzt, in der Rechten den Granatapfel. Einen Rebzweig soll sie um das Haupt gewunden, ein Löwenfell unter die Füsse gebreitet haben; Tertullian deutet die Symbole als Anspielung auf ihre Stiefsöhne Dionysos und Herakles.

Antike Nachbildungen der argivischen Hera sind noch nicht ermittelt worden; am meisten lässt sich noch aus Münzen gewinnen; unter den Marmorwerken kommt nur der (neuerlich angezweifelte) Herakopf aus Girgenti, im British Museum, in Frage.

Der Tempel der Hera war 424 abgebrannt und wurde alsbald neugebaut. Da nun Plinius das Jahr 420 (die neunzigste Olympiade) als Epoche des Polyklet bezeichnet, so hat die Vermuthung Wahrscheinlichkeit, dass hiermit das Jahr der Weihung seiner, also für den Neubau gearbeiteten Hera gemeint sei, welche jedenfalls sein grösstes Werk war und wesentlich dazu beigetragen hat, seinen Namen berühmt zu machen. Dann aber ist Polyklet nicht unbedeutend, vielleicht ein paar Jahrzehnte jünger als Phidias und ragt in die nächste Epoche hinein.

Epoche des korinthischen Stils.

Das fünfte Jahrhundert brachte die erste grosse Blüthe der griechischen Kunst, das nahende vierte die zweite. Man wird richtiger sagen, die Eine Blüthe der griechischen Kunst erstreckte sich durch beide Jahrhunderte, aber aus der Menge bedeutender Künstler erheben sich als zwei überragende Gipfel Phidias im fünften, Praxiteles im vierten Jahrhundert. Denn in ununterbrochenem Flusse strömte die Fülle des Schönen dahin, das Alte brach nicht ab, doch immer Neues tauchte auf, immer feinfühliger arbeitete die Künstlerhand. Wie wir

[1]) Sybel 442.

vordem das Ausreifen der Kunst zur Ernte welche Perikles schnitt von Tag zu Tag verfolgten, so dürfen wir auch nicht alle Meister und alle Werke des anschliessenden Jahrhunderts zusammenwerfen, sondern müssen die Phasen der Entwicklung auch hier auseinanderhalten. Manches Jahrzehnt neuer Vorbereitung musste aufgewendet werden, bis der Meister des Jahrhunderts erstand und bis er seinen Zenith erreichte. Eine Uebergangszeit ist es, welche den Ausgang des fünften und den Anfang des vierten Jahrhunderts füllt, ohne scharfe Grenze weder nach oben noch nach unten. Immer bestimmen wir die Epochen nach ihren leuchtenden Höhepunkten, nicht nach ihren verschwimmenden Grenzen. Auch die Uebergangszeit hat ihre eigenthümlichen Werthe, ihre hellen Lichter.



Fig. 171. Euripides. Neapel.
Nach Photographie.

In den äusseren Verhältnissen bezeichnet der peloponnesische Krieg, welcher das griechische Leben in seinen Tiefen aufwühlte (431—404), die Wende der Zeiten. Gleich zu Anfang fiel Perikles der Pest zum Opfer (429). Wohl brachte Athen noch tüchtige Männer hervor, aber neuartige Gestalten treten in den Vordergrund, der Bourgeoisdemagog Kleon, Alkibiades das Meteor. Auf dem Gebiete der Dichtkunst erhält die Tragödie ihr drittes Angesicht durch Euripides, den Modernen, mit seinem erschütternden Pathos, aber auch seiner Sentimentalität und seiner Rhetorik, den Kenner des Frauenherzens mit den Zügen der Gutheit (Fig. 171). Seitdem beginnt auch die tragische Gestaltung der Mythen in die bildende Kunst einzudringen. Aristophanes, der markige Zeichner, beschliesst den Reigen der grossen Poesie.

Die Menschheit fand Ursache, forschende Blicke in die Tiefe ihres Innern zu richten. Euripides brachte die psychologische Tragödie, den Seelenkampf der Medea, auf die Bühne, Sokrates setzte sein Leben an die Ergründung einer rationellen Ethik.

Denkmäler der Uebergangszeit.

Unter den Bauten der Akropolis gehört das Erechtheion nach der Zeit seiner Vollendung (es war 408 noch im Bau) der neuen Epoche an. Insbesondere scheint die ausserhalb vorgelegte Nordhalle (vergl. Fig. 142) in die letzte Bauperiode des Tempels zu fallen; nicht deshalb an sich, weil ihre Decoration reicher ist als die so edle der übrigen Gebäudetheile, sondern weil der in letzteren eben nur anklingende neue Stil in den Verzierungen der Nordhalle sich schon breiter entfaltet. Noch innerhalb des alten Stils bleibt, wenn es auch eine Neuerung im Sinne grösseren Reichthums ist, die Verzierung des oberen Pfühles der Säulenbasen mit Gurtgeflecht. Aber das Palmettenband, welches den Hals der sechs Säulen und der zwei Wandpfeiler bildet, auch mit deren Kapitellprofil zurückspringend die Wandstrecke zwischen ihnen

beiden krönt, entwickelt den neuen Stil bereits weiter. Sodann die grosse Prachtthür mit dem dreifach abgetreppten Rahmen und der consolengetragenen Krönung hat in den Rosetten, Eierstäben und Astragalen, auch der Palmettereihe an der krönenden Sima durchaus überlieferte Zierelemente verwendet; aber abgesehen von der unübertrefflichen Schönheit der Zeichnung und Meisselung ist auch sie von dem neuen Geschmack beeinflusst.

Indess auf die Grenzen der Stadt und Landschaft sah sich die attische Kunst nicht mehr beschränkt. Waren die griechischen Künstler so gut wie die Industriellen und Händler schon früh durch alle Länder der Hellenen in freien Wettbewerb getreten, und fanden wir die attische Schule in der letzten Epoche sowohl in Olympia wie in Delphi beschäftigt, so sehen wir ihren



Fig. 172. Aus dem Amazonenfries von Bassä. London.
Nach Photographie von Lombardi.

Geltungsbereich nun mehr und mehr wachsen bis zu einer überherrschenden Stellung. Nicht gar weit von Olympia, hoch droben auf dem westarkadischen Gebirge, in entlegener Waldschlucht, Bassä genannt, mit weitem Blick bis über das blaue Meer, oberhalb der Stadt Phigalia, erhob sich (einer Vermuthung zufolge nach dem Ende der grossen Pest von 429) ein Tempel für Apollon als den Nothhelfer (Epikurios). Iktinos, der Architekt des Parthenon, war sein Baumeister. An der Stelle hatte, wie es scheint, eine Kapelle gestanden; wie in allen griechischen Tempeln schaute das Bild des Gottes, vor der Rückwand aufgestellt, durch die Thür nach Osten. Dieser Raum für das Bild und seine Orientirung wurden als altheilig beibehalten, aber in den grösseren Neubau aufgenommen. Weil nun der verfügbare Platz sich

nicht ostwestlich erstreckte (hier fiel das Terrain scharf ab), sondern nordsüdlich, so blieb nur übrig, einen grossen Säulensaal nördlich anzustossen, dem Haus ferner Pronaos und Opisthodom *in antis* vorzulegen und das Ganze mit einer Ringhalle zu umziehen. So ist es gekommen, dass dieser Tempel seine schmale Front, sonstigem Brauche entgegen, nach Norden kehrt, daneben aber eine gleich ungewöhnliche seitliche Thür nach Osten hat. An den Hauptwänden des Saales sind je fünf Säulen gereiht, genauer Dreiviertelsäulen, welche hinterwärts in Pfeiler übergehend an die Wand stossen. Die Längsreihen sind am Ende durch eine Querreihe verbunden, welche zugleich die Trennung zwischen Saal und Bildraum darstellt. Aeusserlich ist der Tempel ein dorischer Peripteros mit glatten Metopen; diejenigen der Cellafronten waren



Fig. 173. Aus dem Amazonenfries von Bassä. London.
Nach Photographie von Lombardi.

sculpirt. Zum ersten Male aber begegnet hier die Verwendung dorischer und jonischer Säulen an einem und demselben Tempel. Die inneren Säulen nämlich sind altjonisch; der runde Schwung des Volutenganges erinnert sogar an die Reliefsäulchen von Jasilikaja (Fig. 63). Doch verbindet sich mit diesem archaischen Charakter die Neuerung von Zwickelblättern in den Eingängen der Voluten. Ganz etwas Neues aber erscheint an der südlichen Mittelsäule, welche mit den Ecksäulen der Längsreihen die Querreihe ausmacht; ihr Kapitell ist korinthisch. Der Mittelraum des Saales war unter einer Dachöffnung (hypäthral) angeordnet und der Fries des über den Säulen ringsherumgeführten Gebälks war fortlaufend sculpirt, zum ersten Male Sculpturenschmuck im Innern des Tempels. Wer von Norden in den Saal trat, sah links und gerade

vor sich (im Ost- und Südfries) eine Darstellung der Amazonenschlacht, rechts und über sich (im West- und Nordfries) den Kentaurenkampf. Wo beide Darstellungen zusammenstiessen, war Apollon eingeschaltet, auf seinem von Hirschen gezogenen Wagen, als Helfer gegen die Kentauren erscheinend von Artemis begleitet. Wer aber durch die Ostthür vor das Tempelbild trat, dessen Blick fiel zugleich, an der korinthischen Säule vorbei, auf den hilfreich herbeieilenden Gott im Relief: er sah in der Statue und im Relief den hohen Gott und sein Wirken. Die Kentauromachie erinnert im Geist der Composition an den Westgiebel von Olympia; wir sehen breite Gruppen und gewaltsame Bewegungen bis zum Unschönen. Die Arbeit steht dem Westfries des Theseion näher. Doch verräth sich die spätere Zeit in der Steigerung des Pathos und dem Hineintragen von Sentimentalität; denn Säuglinge in den Armen der bedrängten Weiber waren in dieser Scene dem Mythus und den bisherigen Darstellungen gleich fremd. Züge von Empfindung beleben auch den Amazonenkampf (aus ihm Fig. 320 und 321).[1]

Der Aussenbau des Heräon von Argos besass Sculpturen, welche wir aus litterarischer Beschreibung und einigen Resten kennen. Dargestellt war die Geburt des Zeus und der Gigantenkampf, der trojanische Krieg und die Zerstörung von Ilios. Jene Ueberbleibsel zeigen lediglich attischen Stil.[2]

Es hat seine culturgeschichtliche Bedeutung, dass seit dem fünften Jahrhundert der Cultus des Asklepios einen neuen Aufschwung nahm und von seiner Hauptstätte in Epidauros aus an die Centren des griechischen Lebens sich verpflanzte. Noch im fünften Jahrhundert fand er in Athen Aufnahme, und es scheinen nicht die unbedeutendsten Männer gewesen zu sein, welche sich dafür interessirten. Nothwendig drückte sich dieser Aufschwung des Cultes auch baulich aus; sowohl in Epidauros wie in Athen erhoben sich dem Heilgott neue Tempel, umgeben von den Säulenhallen zum Gebrauch der Heilungsbedürftigen, und die Heiligthümer füllten sich mit Weihinschriften und Weihreliefs. Das Asklepieion zu Epidauros, neuerlich ausgegraben, hat eine Fülle architektonischer und sculptureller Monumente hinterlassen, von den merkwürdigen Inschriften nicht zu reden.[3] Ausser dem Tempel des Asklepios selbst, einem dorischen Peripteros mit sechs Säulen Front und einer Cella mit Pronaos *in antis*, findet sich ein dorischer Artemistempel, prostyl, im Innern auf drei Seiten peristyl (zehn Säulen in Hufeisenform gestellt); dann ein Rundbau, die Tholos, peripteral und peristyl, aussen dorisch, innen korinthisch; eine lange Halle jonischen Stils, zweischiffig, zur Hälfte mit einem Unterstock, weil hier auf tieferem Niveau stehend, und mit Strebepfeilern besetzt; einige umfangreiche, noch unaufgeklärte Ruinen; ein Thorbau, im Grunde nach dem alten Schema, aber nach innen mit weiter freier Vorhalle. Die von den Propyläen auslaufende Strasse führt zum Theater. Dies und die Tholos hatte, litterarischer Nachricht zufolge, Polyklet gebaut; ob der ältere oder der jüngere zu verstehen sei, das hängt von der zeitlichen Ansetzung der Beiden ab. Was von den damaligen Ausführungen noch übrig ist (denn die meisten Architekturreste des Heiligthums rühren von einem Erneuerungsbau der Kaiserzeit her), gehört dem Stile nach dem Anfang des vierten Jahrhunderts an. Der Asklepiostempel ist im Allgemeinen denen von Sunion, Rhamnus und Phigalia verwandt; die Sculpturen tragen

---

[1] Stackelberg, Apollotempel zu Bassä. Ancient Marbles 4.
[2] Athen. Mittheil. 4, 148.
[3] Kabbadias, Praktika 1881—1884 mit Tafeln von Dörpfeld und Kawerau.

den Stempel der Zeit, Kentaurenkampf im Ostgiebel, Amazonenkampf im Westgiebel, in den Giebelecken reitende Nereiden, als Firstzierden Siegesgöttinnen.[1])

Das athenische Asklepieion ist bisher nur im Plan veröffentlicht worden, noch nicht in den architektonischen Details.

In den nördlichen Landschaften hatte die attische Kunst bereits Fuss gefasst; Schüler des Kalamis hatten den Tempel zu Delphi mit Sculpturen geschmückt. Jetzt nun hatte der attische Stil bereits ganz Böotien erobert; gründliche Durchforschung der Monumente hat den Beweis geliefert. Ein berühmtes Bruchstück im Vatican, Museo Chiaramonti, in vorzüglicher Arbeit einen Reiter darstellend, so ganz im Stile des Phidias, dass man es eine Zeitlang für ein Fragment aus dem Parthenonfries halten konnte, scheint böotischen Ursprungs.[2])

Wir müssen noch weiter gehen. Dass auf Delos Trümmer eines attischen Baues mit Sculpturen im Stile der Phidiasepoche gefunden wurden, darf wegen der politischen Verhältnisse nicht überraschen. Zur Darstellung war eine attische Localsage gewählt, Boreas die Oreithyia raubend.[3])

Aber bis nach dem entlegeneren Lykien, das ja längst eine Pflegstätte der Kunst war, einer im Grunde eigenartigen, doch vom nahen Jonien stark beeinflussten, ist der attische Geist hinübergeweht. Es scheint, als legten die lykischen Herren Werth darauf, immer auf der Höhe des Geschmacks zu sein.



Fig. 174. Odysseus und Telemach im Freiermord. Fries aus Gjölbaschi. Wien.
Nach Photographie

Oberhalb der Stadt Myra ward ein Herrengrab, ein Heroon gebaut (jetzt heisst die Stätte Gjölbaschi), ein länglicher Hof innerhalb einer Quadermauer mit einem Thor in der südlichen Langseite. Reiche Sculpturen verkünden den halb asiatischen, halb griechischen und nun mit Attischem gesättigten Charakter der lykischen Cultur und Kunst. Ueber dem Thorsturz springen geflügelte Stiere aus der Mauer, das ist asiatisch. Am Thor sind Sepulcralbilder in der Weise der früheren lykischen Grabreliefs, Thronende, welchen aufgewartet wird, Tanz und Musik. Ueberdies zieht sich ein Doppelstreif von Reliefdarstellungen als Fries an der Südfront hin und an der Innenseite der Hofmauer ringsherum. Eine Fülle von Bildwerk

[1]) Archäol. Ephemeris 1884, Taf. 3. 4; 1885, Taf. 1.
[2]) G. Körte, Antike Sculpturen aus Böotien. (Athen. Mittheil. 1879.)
[3]) Homolle, Bull. corr. hell. 1879, pl. 10—12. Furtwängler, Delos. (Archäol. Zeitung 1882.)

ist auf dem ausgedehnten Raum dieser zwei hart übereinander gesetzten Friesstreifen ausgebreitet, eine Stadtbelagerung und Kampfscenen, eine Menge bekannter griechischer Mythen, wie Odysseus und Telemach im Freiermord (Fig. 174), die kalydonische Eberjagd, Amazonenkämpfe, Kentaurenkämpfe, Theseusthaten, die Sieben gegen Theben. Die Sujets erinnern theils an attische Architekturreliefs, theils an die (mit jenen ja auch verwandten) Gemälde des polygnotischen Kreises (Freiermord, Zerstörung Trojas, Leukippidenraub, Amazonenkampf, die Sieben). Auch die Disposition in zwei übereinander geordneten Reliefstreifen mit vereinzeltem Uebergreifen der Darstellung (der Leukippidenraub zum Beispiel geht durch die Höhe beider Friese) erinnert an die seinerzeit besprochenen latenten Zonen der polygnotischen Frescogemälde in der Lesche zu Delphi. Dazu kommt, dass der Reliefstil nicht rein gewahrt ist, sondern malerische Perspective eintritt (in der Stadtbelagerung und den in die Tiefe gehenden Kriegerfronten). Der Stil ist derjenige des fünften Jahrhunderts.[1])

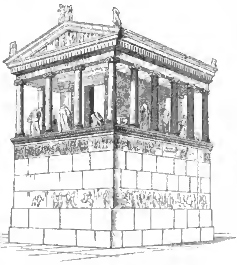


Fig. 175. Nereidenmonument von Xanthos. Skizze einer Restauration.

Baulich reicher ausgebildet und an Bilderschmuck nicht ärmer stellt sich ein anderes lykisches Fürstengrab dar, das sogenannte Nereïdenmonument von Xanthos. Der Bau legte die alte Pyrgosform zu Grunde, vergrössert sie aber und hellenisirt sie. Als Unterbau dient ein kubisches Gemäuer, der Oberbau aber hat die Gestalt eines jonischen Tempels angenommen (vergl. die Skizze Fig. 175). Und dessen Architekturformen sind vom Erechtheion abhängig. Eine Fülle von Sculptur ist über dies Gerüst ausgebreitet. Im Ostgiebel sieht man König und Königin, in heroischen Ehren, mit ihrer Umgebung, im Westgiebel Kampfscenen; am äusseren Fries Tributdarbringung, Kampf und Jagd, am Cellafries Opfermahl. Eckzierden sind Löwinnen, als Firstakroterien sind die Dioskuren dargestellt, wie sie die Töchter des Leukippos rauben. Zwischen den Säulen stehen Statuen der Nereïden. Um den Unterbau legt sich ein zwiefacher Fries; der eine höhere schliesst sich in seinen Kampfbildern eng an die attischen Reliefs an; in dem niedrigeren ist wieder, wie in Gjölbaschi, eine Stadtbelagerung und Kapitulation ziemlich realistisch dargestellt.[2])

Von den erwähnten Nereïden, welche zwischen den Säulen des Oberbaues standen, geben wir eine Probe in Fig. 176. Leider haben sie ihre Köpfe und auch sonst die meisten

[1]) Benndorf, Vorläufiger Bericht (Archäol.-epigraph. Mittheil. 1883). Die Sculpturen sind in Wien.
[2]) Adolf Michaelis, Annali del Instituto 1874. 1875. Monumenti 10, 11—18.

Extremitäten verloren. Verkörperungen des Wellenspiels, sind diese Nereïden auf den Wellen tanzend dargestellt, lebhaft bewegt, der Wind treibt ihre Gewänder, mit den Händen fassen sie den flatternden Mantel. Ihr Element noch deutlicher zu zeigen, sind Wasserthiere zu ihren Füssen, zwischen ihren Füssen, in den Wellen abgebildet, zu welchen die Fussplatte ausgemeisselt ist. Naturwahr und frisch, wie in dieser Zeit nicht anders zu erwarten, sind die Körper gemeisselt, merkwürdig aber die Draperie. Gewänder von dünnem Stoff sind gedacht, und der



Fig. 176. Nereïde. London.
Nach Photographie von Lombardi.



Fig. 177. Nike des Paonios.
Funde zu Olympia.

Wind drückt sie an die Leiber, so dass deren Formen durch die Hülle sich rein ausprägen. Das griechische Princip, die Gewandung dem Körper unterzuordnen, in der Plastik den Körper zur Hauptsache zu machen und Gewand nur in den vom Körper sich ablösenden, ihn umspielenden Falten zu geben, ist hier zu einem Aeussersten getrieben. Unter den attischen Sculpturen haben die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike Aehnliches gewagt, doch zarter,

wie denn dort Alles feiner empfunden ist. Die entzückende Anmuth echt attischer Sculptur sucht man an diesen Nereïden vergebens. Doch haben sie andere Kunstverwandte, eine, zwar örtlich weit entfernte, aber stilistisch recht nahe Verwandte in der Siegesgöttin, deren Fund die deutschen Ausgrabungen zu Olympia so glückverheissend eröffnete (Fig. 177). Die **Nike** des **Päonios** aus Mende (desselben Künstlers, welchem Pausanias den Westgiebel des Zeustempels zu Olympia zuschrieb) ist leider auch sehr beschädigt; doch hat sich vom Kopf nachträglich wenigstens die hintere Partie und damit immerhin die Silhouette wiedergefunden. Als eine Trophäe der Messenier, vielleicht über die Spartaner, ward dies grosse Marmorbild auf einen hohen dreiseitigen Steinpfeiler vor dem Zeustempel zu Olympia aufgerichtet. So schien die geflügelte Siegesgöttin, von den entfalteten Schwingen getragen, vom Himmel herabzuschweben, den Siegeskranz in der Hand tragend. Der starke Luftdruck treibt das Gewand zurück, so dass es wie am Körper klebt und das linke Bein nackt aus dem seitlichen Schlitz des dorischen Kleides heraustritt. Zurück und etwas nach oben treibt der Wind das Gewand, da die Göttin sich herablässt; sinnreich, sinnfällig ist dies Herabkommen im Gewand, in den hängenden Füssen, der rechte schwebt etwas zurück, in der Neigung des Hauptes ausgedrückt. Um nun die der Illusion tödtliche Stelle, wo die schwebend gedachten Füsse materiell an dem tragenden Marmorblock haften, dem Auge zu verdecken, ist ein Adler geistreich angebracht, als ob er in dem Augenblicke, die Lüfte in wagrechtem Fluge zertheilend, gerade unter den Füssen der Nike herstriche; alter Brauch der griechischen Kunst war es ja, das Element durch das darin lebende Thier, als dem einzig Plastischen in ihm, anzudeuten, das Wasser durch den Fisch, die Luft durch den Vogel. So deutet der Adler die Luft an, durch welche die Göttin herabschwebt. Das künstlerisch Wesentliche, die breiten Schwingen, sind zerstört; man erkennt nur noch den nach links gewandten Kopf des königlichen Vogels. Ein Thier unter den Füssen, das war ja auch eine Eigenthümlichkeit an jenen Nereïdenfiguren: wie sehr aber auch die naturfrische Darstellung der Bewegung, die



Fig. 178. Lykisches Felsengrab.
(Gailhabaud-Lohde.)

Plastik von Körper und Gewand, der etwas herbe Geschmack des Ganzen der Nike mit den Nereiden gemeinsam ist, lehrt ein vergleichender Blick auf die Abbildungen. Solche Herbigkeit weist unsere Sculpturen nun aber nicht etwa in die Vorblüthe zurück, schliesst sie nur aus dem engeren Kreise reinattischer Werke aus.

Noch dürfen wir unsern Bericht über die südwest-kleinasiatische Kunst nicht abschliessen. Hier ist die rechte Stelle, um jene zahlreichen Felsfaçaden einzureihen, welche in altherkömmlicher Weise immer neu entstanden, jetzt aber in ausgesprochen jonischem Stil; der altlykische Zimmermannsstil (vergl. Fig. 86) ist überwunden. Auch Karien bietet Beispiele der jonischen Felsfaçaden, die meisten aber Lykien, dem vierten Jahrhundert angehörig. Wir theilen ein Beispiel in Fig. 178 mit; altjonisch ist, wenn wir recht vermuthen, der Mangel des Frieses (die Zahnleiste steht unmittelbar auf dem Architrav), altjonisch auch das Kapitell, aber die Basis ist attisch. In den altjonischen Elementen dieser späterlykischen Denkmäler möchte man einen Ersatz für die verlorenen Originalmonumente Altjoniens selbst erkennen.[1])

Akanthus.

Nunmehr betrachten wir den mehrfach angekündigten neuen Stil im architektonischen Ornament. Sein Kennzeichen ist eine phantasievollere Ausbildung der überkommenen Grundformen. Waren dieselben auch einst aus Nachbildung natürlicher Pflanzenformen, wie Lotusblumen und Palmwipfel, hervorgegangen, so hatte einerseits ihre von Anfang an beschränkte Naturauffassung, andererseits die noch unfreie Technik, endlich die das Leben ertödtende stete Wiederholung zu einer Erstarrung der Motive geführt. Diese nach ihrer Urbedeutung nicht mehr recht verständlichen Zierformen hatten die älteren Griechen mit ihrer ganzen Kunst der Zeichnung durchgearbeitet und zu einem grossen Reichthum mannigfaltiger Linienspiele auszubilden gewusst. Neuerdings aber begannen die Ornamentzeichner zur Natur selbst zurückzukehren und aus dem ewig frischen Mutterborn Elemente neuen Lebens zu schöpfen. Es sind aber nicht die landfremden Gewächse, Palme oder Lotus, zu deren Studium die Künstler sich wendeten, sondern was ihnen an schönen Pflanzenformen die eigene Heimat in Fülle vor die Augen brachte, daraus entnahmen sie die neuen Motive. Darum aber brachen auch sie nicht mit der Tradition; nicht revolutionär, sondern reformirend, regenerirend wussten sie mit zarter Hand das Alte in den neuen Charakter schrittweise überzuführen.

Hauptvorbild war der echte Bärenklau *(Acanthus mollis)*, welcher in Griechenland üppig gedeiht. Vom Wurzelkopf legen sich breite Blätter auseinander, aus dem Herz steigen die Blüthenschafte schlank auf. Das buchtig fiederspaltige Blatt ist faltig und hat gezackten Rand, besitzt also zwiefache plastische Eigenschaften. Von diesem prächtigen Naturgebilde hat die Kunst nur das fruchtbare Motiv entlehnt, aus ihm und anderen Elementen ihre phantasievollen Schöpfungen mit voller Freiheit aufgebaut.

Zuerst wurde die Palmette der Umwandlung unterzogen. Man erinnert sich, dass die Palmette aus der Fuge zweier symmetrisch zusammenstossender Bänder hervorwächst, welche die Griechen S-förmig bildeten (vergl. Seite 168, Fig. 143). Ebenso bei der Palmettereihe

[1]) Charles Fellows Travels in Lycia. Otto Benndorf, Reisen in Lykien 1884. G. Hirschfeld, Paphlagonische Felsgräber z. E.

(noch ein Beispiel, bereits mit Uebergangselementen, in Fig. 179). Diese Bänder waren ganz schematisch gezeichnet, in ziemlicher Breite zwischen zwei parallelen Umrisslinien verlaufend, welche als schwach accentuirte Ränder modellirt sind. Bereits aber theilten wir die Abbildung einer Palmettereihe mit, welche ganz neu stilisirt ist, das Halsband unter dem Antenkapitell des Erechtheion (Seite 168, Fig. 144). Hier sind die S-Bänder pflanzlich, nach Analogie von Pflanzenstengeln stilisirt, sind dünn und einmal gerieft. Ueberdies löst sich kurz vor jedem Ende ein gewelltes Blättchen ab, aus welchem die Fortsetzung des Stengels herausgewachsen scheint. Der Process hat bereits auch die Palmetten, sowie die mit denselben wechselnden Blumen ergriffen; beide kommen aus gerippten Keimblättern, die Palmetteblätter sind gerieft, um nicht zu sagen gehöhlt, auch die Blumenblätter kantig gebildet. Reicher bereits ist das Ornament an der **Nordhalle** des **Erechtheion** gebildet; ein drittes Blatt löst sich vom Mitteltheil des Stengels, und unter jedem Blatt setzt der Stengel mit einem Knoten ab. Und während am Parthenon die Palmetten von einer Linie umzogen waren, sind diese Linien hier zu Ranken entwickelt, welche aus den die Palmette tragenden S-förmigen Stengeln sich erheben und in Blätter, Ranken und Blumen sich auflösen. Nach diesem Vorbild ist unter Anderem auch ein Fries am Asklepiostempel zu Epidauros verziert worden.



Fig. 179. Grabstele aus Salamis. Athen. Unten abgebrochen. Nach Photographie.

Hierbei, das würde sagen auf halbem Wege, konnte der Regenerationsprocess nicht stehen bleiben; denn diese nach zwei entgegengesetzten Seiten, polarisch, wachsenden Stengel widersprachen zu sehr der Natur. Damit der Gedanke Wahrscheinlichkeit habe, musste der Stengel Anfang und Ende unterscheiden lassen, musste aus Einer Wurzel, das heisst aus Einem Keim-

blatt hervorkommen und in Einer Richtung sich entwickeln. Wie dies geschah, lehrt Fig. 180. Man bemerkt die schönen Löwenköpfe, welche die Palmettereihe unterbrechen; man vergleiche sie mit der Fig. 133, um schon in ihnen den Unterschied der Zeiten, den Fortschritt der Plastik zu erkennen. Neben diesen Löwenköpfen nun also sieht man je ein grosses geripptes Keimblatt mit gewelltem Rand; aus diesem Blatt kommt der kräftige, jetzt mehrfach gerippte Stengel hervor, welcher alsbald aus einem zweiten Blatt sein eingerolltes dünneres Ende entsendet. Und aus demselben zweiten Blatt kommt jetzt auch die zweite Volute ganz organisch als Nebenranke heraus.

Die Palmette selbst erfährt eine Umwandlung. Ihre Blätter erhalten statt der bisherigen kolbenförmigen Endigung eine Spitze. Und während bisher die seitlichen Blätter sich nach aussen neigten, wenden sie jetzt ihre Spitze nach oben, als wollten sie das Mittelblatt wie Feuerflammen umschliessen (in Fig. 179). Das Mittelblatt selbst aber ist an der olympischen Sima und so öfter ganz unterdrückt, die obersten Seitenblätter umschliessen einen leeren Raum,



Fig. 180. Sima.
Ausgrabungen zu Olympia.

dessen Gestalt noch genau der ursprünglichen Kolbenform des Blattes entspricht. Fast scheint es, als ob jene Aushöhlung der Blätter, welche wir am Palmettefries des Erechtheion in Fig. 144 beobachteten, zur völligen Verflüchtigung des Mittelblattes geführt hätte.

Was wir hier am Palmettefries einer Sima studirt haben, wiederholt sich an den Einzelpalmetten der Stirnziegel, Firstzierden und Grabsteinkrönungen, und zwar tritt hier das neue Ornament noch früher auf als in der Architektur. Wir begnügen uns, das Gesetz auszusprechen und die Bemerkung hinzuzufügen, dass in der Anwendung der schöpferischen Phantasie ein grosser Spielraum blieb, dessen sich die Steinmetzen auch mit Lust bedienten. [1])

Wie nun das Akanthusblatt immer weiter um sich greift, kann ein Blick auf die hängenden Consolen an der Nordthür des Erechtheion lehren. In der Grundform bilden sie eine S-förmige Volute, welche im Charakter der Kapitellvoluten bleibt. Die Zwickel sind mit lebendigen Ranken

[1]) Vergl. auch Milchhöfer, Athen. Mittheil. 1880, 167. 185. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen. Furtwängler, Sammlung Saburoff 8.

gefüllt; unterwärts legt sich eine Gruppe von Akanthusblättern heraus, ein letztes und schwerwiegendstes Zeugniss für die Stilbestimmung und Datirung des Baues.

Nun aber ward das neue Princip naturalistischer Ornamentik auch auf das Kapitell angewendet, und es entstand die dritte, die korinthische Ordnung.

Ein erstes korinthisches Kapitell fanden wir im Innern des Tempels zu Bassä; mitten zwischen jonischen Säulen und unter gemeinschaftlichem jonischen Gebälk tauchte die korinthische Säule auf. Mit anderen Worten, diese korinthische Säule ist eine Schwester der nebenstehenden jonischen, sie ist Glied einer jonischen Architektur. Und so werden wir weiterhin finden, dass die Tempel korinthischer Ordnung in allem Uebrigen, Stufen, Säulenbasis und Säulenschaft, Architrav, Fries und Dachkranz, thatsächlich jonische Tempel sind, nur das Kapitell ist eigen, und welche anderen Glieder vom Stil des Kapitells etwa noch beeinflusst wurden. In diesem eigenartigen Kapitell ist aber nicht etwas Fremdartiges und die Einheitlichkeit des jonischen Systems Störendes eingeführt worden, sondern es ist aus derselben Formenwelt, davon der jonische ein Spross war, auch selbst entwickelt, nicht allerdings aus der im griechischen Grossbau herrschenden jonischen Form des Volutenkapitells, vielmehr aus der Spielart, von welcher bei Gelegenheit kyprischer Stelenkrönungen auf Seite 108 die Rede war. Eine derartig construirte Volutenblume kommt im griechischen Gebiete als Krönung von Thron- und Lagerpfosten, mitunter aber auch, allerdings nur in gemalten Architekturen auf altgriechischen Vasenbildern, geradezu als Spielart des jonischen Kapitells vor.

Das Volutensystem des korinthischen Kapitells nämlich unterscheidet sich vom jonischen durch die andere Führung der Volutenstiele. Während am jonischen Kapitell dieselben ineinander verlaufen, oder anders ausgedrückt, während dort eine wagrechte Linie ihre herabhängenden Enden links und rechts zu je einer grossen Spirale einrollt, steigen am korinthischen Kapitell getrennte Volutenstiele senkrecht aus dem Schaftkopf oder Kapitellboden auf, legen sich allmälig leise nach aussen, um endlich ihre Enden einzurollen.

Das korinthische Kapitell in seinem älteren Stil liegt in den Exemplaren von Bassä und von Epidauros vor (letzteres in Fig. 181). Betrachten wir es vorläufig einseitig, indem wir nur Eine seiner vier Frontseiten ins Auge fassen, so bemerken wir alsbald die grossen hochgestielten Voluten rechts und links. Gepaart mit jedem Hauptstengel *(cauliculus)* steigt ein Nebenschoss auf, welcher, in halber Höhe des Kapitells angekommen, sich sogleich einrollend ebenfalls eine Volute bildet *(helix)*. An jeder Front des Kapitells kommen sich zwei dieser Ranken entgegen und berühren sich mit ihren Rundungen. Auf der hier gebildeten Fuge sitzt eine Palmette (die Restauration des epidaurischen Kapitells zeigt allerdings schon eine Blume), wie sie auch sonst aus der Fuge zweier symmetrisch zusammenstossender Bandeinrollungen zu erwachsen pflegte (Fig. 179 und Fig. 180). Die Palmette, eventuell Blume, erreicht mit ihrer Spitze den oberen Rand des Kapitells und stösst an den Unterrand der Deckplatte. Dieses Gerüst von Stengeln und Voluten, nebst der frontalen Palmette, ist im alten Stil erwachsen und bleibt zunächst in dessen Charakter. Man beachte die bandartig schematische Zeichnung der Stengel sowohl in ihrem aufsteigenden, wie in ihrem sich einrollenden Theil und vergleiche sie mit den ganz gleichartigen die Palmette tragenden Bändern der Fig. 133.

Gleich bei dem ersten uns bekannten korinthischen Kapitell tritt nun aber bereits das Akanthusblatt zu dem noch im alten Stil gezeichneten Gerüst. Von unten herauf, vom Kapitellboden, wächst das Kraut heran, anfangs niedrig und bescheiden. Von Anfang aber erscheint

es in zwei Blattreihen übereinander; hinter den Zwischenräumen der unteren Blätter erheben sich die höher getriebenen Blätter der zweiten Reihe. Die Unterreihe nennt man das unterste Blatt *(folium imum)*, die zweite Reihe das Mittelblatt *(folium medium)*. Bei den älteren korinthischen Kapitellen, dem von Bassä und dem von Epidauros, macht sich eine gewisse Disharmonie fühlbar zwischen dem archaischen Schematismus der Stengel und dem Naturalismus der Akanthusblätter neuen Stils. Auch in diesem Falle konnte letzterer nicht auf halbem Wege stehen bleiben, er musste auch die Stengel in seinem Sinue umarbeiten, ganz so, wie er die palmettentragenden Bänder der vorbesprochenen Akroterien naturalistisch umgebildet hat. Am Kapitell begann dieser Process auch schon früh; schon an demjenigen aus Bassä legen sich Keimblätter um die aufsteigenden Stengel. Vollendet aber ward die Umarbeitung erst im Laufe des vierten Jahrhunderts.

Wir haben das äussere Gewand des korinthischen Kapitells in seiner Entstehung begreiflich zu machen gesucht; noch aber bleiben einige Fragen zu beantworten, welche Richtung und Kernform des Kapitells betreffen.

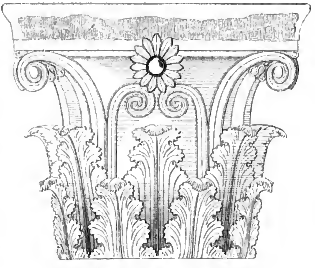


Fig. 181. Korinthisches Kapitell aus der Tholos zu Epidauros.
Aus der Ephemeris archaeologike.

Das Pfühl des tirynthischen, der Echinus des dorischen Säulenknaufs waren wie abgedreht, also allseitig gerichtet; nur die quadratische Deckplatte richtete sich ausgesprochen nach vier Seiten. Das jonische Kapitell war entschieden frontal gerichtet, einseitig, mit scharfer Unterscheidung von Vorder- und Nebenseiten. Das korinthische ist ebenso bestimmt vierseitig gerichtet; an jeder der angenommenen vier Seiten, welche den vier Seiten des Abacus entsprechen, bietet er dasselbe Bild: aus dem doppelten Blattkranz emporsteigende äussere Stengel, welche die kleineren Nebenstengel mit der von denselben getragenen Palmette zwischen sich nehmen. In dieser vierseitigen Richtung tritt das Kapitell somit dem dorischen und jonischen neuartig gegenüber; um in der ältern Kunst Vorläufer für diese Erscheinung nachzuweisen, müssen wir auf die »protokorinthischen« Kapitelle Aegyptens (auch aus Assyrien werden verwandte Erscheinungen angeführt) zurückgreifen.

An jeder der vier Seiten ist die nämliche Decoration, das System der Stielvoluten wiederholt; diese vier Systeme stehen in keinem organischen Zusammenhang, ihr Nebeneinander scheint in der That nur aus viermaliger Wiederholung desselben Einzelmotivs entstanden.

14*

Was sie zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfasst, das ist erst der Doppelkranz von Akanthusblättern, welcher die Anfänge der Stiele umschliesst, als der Blattkelch, aus welchem die Blüthenstengel hervorwachsen.

An der Grundform des korinthischen Kapitells fällt das Hochformat zumeist in die Augen: bei den älteren Exemplaren, wie dem von Epidauros, ist die Höhe (ohne die Deckplatte) gleich dem untern Durchmesser, das Kapitell also in seinem compacten Theil, unter Abrechnung der locker heraustretenden Eckvoluten, nach den Hauptdimensionen kubisch gebaut. Das dorische und jonische Kapitell sind wesentlich niedriger und breiter, jenes ist zwischen drei- und fünfmal so breit als Echinus und Hals zusammen hoch. Bereits beim Kapitell des Erechtheion, dem attisch-jonischen, bemerkten wir das Streben nach höherer, schlankerer Bildung. Diesem Verlangen voll Rechnung zu tragen, konnte nur durch Annahme einer neuen Grundform gelingen, welcher das Hochformat von vornherein eignete. Im Zuschnitt ist die Kernform dem ägyptischen Kelchkapitell verwandt und sein Schema dasjenige des antiken hohen Arbeitskorbes der Frauen, des Kalathos. Vom runden Säulenstamm aufwachsend, hat das Kalathoskapitell überall kreisförmigen Querschnitt. Von unten her mit leiser Ausbauchung aufsteigend, legt es sich weiter oben sanft hinaus, ein steiles Kehlprofil zeichnend. Mit seiner obersten und weitesten Ausbreitung schmiegt es sich an die Unterfläche des Abacus, beschreibt also in deren Quadrat einen Kreis, welcher die Quadratseiten an ihrer Mitte (wo die Palmette anstösst) nahezu berührt. Die vier Abacusecken treten frei vor; hier legen sich nun die Eckvoluten unter. Damit ist ein neuer Gewinn erzielt, ein Fortschritt gegenüber dem dorischen Kapitell erreicht. Auch dort erhob sich, durch den runden Säulenschaft bedingt, Hals und Echinus kreisrund, der Abacus legte sich, seinerseits durch den ihm aufliegenden Hauptbalken (Architrav) bestimmt, quadratisch darauf; auch dort traten die Ecken des Abacus frei über den runden Echinus vor, und wenn schon das Kapitell im Ganzen (Echinus und Abacus vereint) den Uebergang vom runden Schaft zum oblongen Architrav vermittelte, so blieb doch innerhalb des Kapitells ein Sprung, eben vom runden Echinus zum quadratischen Abacus. Am korinthischen Kapitell treten da die gestielten Eckvoluten mit ihrer natürlichen Elasticität vermittelnd ein, und so vollzieht sich innerhalb des Kapitells ein sanfter Uebergang vom Rund des Schafts zum rechtwinkeligen Zuschnitt des Abacus und Oberbaues.

Fassen wir zusammen, was sich soweit über Ursprünge und Entstehungsart des korinthischen Kapitells ermitteln liess, so werden wir sagen, die Bedürfniss gewordene höhere Kapitellform fand Vorgänger in den ägyptischen Kelch- und Korbkapitellen, deren dürftiger Würfelaufsatz aber hinter der griechisch breiten Deckplatte zurücktreten musste. Aegyptischerseits hatten die »protokorinthischen« Kapitelle auch plastisch ausgebildetes Blattwerk und diesem fehlten nicht Voluten; aber sie rollen einfach sämmtliche vom tektonischen Kern sich ablösende Blattspitzen ganz schematisch ein, kennen nicht die griechische Unterscheidung zwischen den gestielten Voluten und den Blättern, deren Spitzen zwar überneigen, aber nicht eingerollt sind. Für diese zwei wesentlichen Elemente des korinthischen Kapitells fanden wir andere Ursprünge und Entstehungsgründe, nämlich einerseits für die gestielten Voluten in der langher vorbereiteten, von den Griechen bislang nur untergeordnet verwendeten Spielart des Volutenkapitells, andererseits für die Blattreihen in dem neuaufgekommenen, original-griechischen Akanthusornament.

Das Ganze ist das echteste Kind der durch Phidias entwickelten Marmorbildnerei. Mögen diese so frei sich vom Kern ablösenden Blätter und Ranken auch an Goldschmiedearbeit

erinnern, mögen Metallarbeiten zu so muthigem Beginnen den Weg gezeigt haben, mag nebenher auch die Architekturmalerei an der Wiege der jungen naturalistischen Decorationsweise gestanden haben, so ist die endliche That doch das Verdienst der Sculptur, der Marmorsculptur im Vollbesitz ihres Könnens. So ist das korinthische Kapitell, das wahre Marmorkapitell, als die reinste und schönste Blüthe der griechischen Architektur zu betrachten; auch ihre Wurzeln reichen zum Theil weit zurück, doch das vollendete Gewächs ist durchaus griechisch. Als letztes und reichstes Erzeugniss der griechischen Bauornamentik ist es von den kommenden Zeiten immer ausschliesslicher anerkannt worden, es beherrscht die übrigen Perioden.

Durch welchen Zufall Korinth zu der Ehre kam, der neuen Ordnung den Namen zu geben, ist unbekannt. Poetisch wahr erzählt die Künstlerlegende, nach dem Tode eines korinthischen Mädchens habe die Amme einen Arbeitskorb, in welchen sie die Lieblingssachen des Kindes gethan, auf das Grab gestellt und eine der grossen griechischen Dachziegelplatten zu einigem Schutze darauf gelegt. Zufällig war der Korb auf die Wurzel einer Akanthuspflanze zu stehen gekommen, welche nun im Frühjahr trieb und den Korb mit ihren Blättern umschloss, bis die Blüthenstengel an die vorstehenden Ecken der Deckplatte stiessen und so zu seitlichem Ausbiegen genöthigt wurden. Da habe der Künstler Kallimachos, welchen die Athener wegen der Eleganz und Subtilität seiner Marmorarbeit den Katatexitechnos hiessen, zufällig an dem Grab vorbeikommend, den umrankten Korb gesehen und entzückt über die Anmuth und Neuheit des Motivs danach Säulen zu Korinth gearbeitet, auch die Verhältnisse der korinthischen Ordnung festgestellt (in einer Schrift?).[1]

In dieser ätiologischen Geschichte sind die Formen von Kalathos und Abacus der Akanthusblätter und der Stengel ebenso richtig beobachtet wie die zur Hervorbringung dieser Schöpfung unerlässlichen Vorbedingungen subtiler Marmorarbeit und attischen Geistes. Die subtile Marmorarbeit des attischen Künstlers bezeugt auch Pausanias in der pragmatisch ja nicht haltbaren Wendung, er zuerst habe den Marmor gebohrt, ein Verfahren, welches für Herstellung korinthischer Kapitelle allerdings erfordert wird. Nach den übereinstimmenden Nachrichten war Kallimachos ein Ditteler. Er konnte nicht aufhören, an seinen Werken nachzubessern, bis er endlich alle Frische hinweggefeilt hatte; daher jener von ihm selbst acceptirte Beiname »Kunstzerschmelzer« (welchem unter den ohne Aufhören arbeitenden Händen die Kunst zergeht, zerbröckelt). Hiermit mag es auch zusammenhängen, dass er gelegentlich wegen kleinlich-zierlicher Grazie mit Kalamis zusammen- und dem grossen Stil des Phidias und Polyklet gegenübergestellt wird. Wer ihn nun mit Vitruv als persönlichen Schöpfer des korinthischen Kapitells anerkennen wollte, könnte sagen, er diftelte so planvoll und erfolgreich, dass ihm ein Grosses gelang. Plinius zählt ihn unter den Erzbildnern auf, mit »tanzenden Lakonierinnen«. Pausanias nennt noch ein Bild von ihm zu Platää, die »bräutliche Hera thronend«, und zu Athen die ewige Lampe im Heiligthum der Polias, eine Goldschmiedearbeit von solchem Umfang, dass die Lampe, welche einen unverbrennlichen Docht hatte, nur alle Jahre einmal gefüllt zu werden brauchte; ein bronzener Palmbaum über der Lampe diente zum Rauchabzug. Das wäre denn eine Metallarbeit, die man als eine Vorstudie zur Schöpfung des korinthischen Kapitells ansehen könnte.

[1]) Vitruv. 4, 1, 9.

So ist nun aus der jonischen Ordnung die neue korinthische erwachsen und tritt ebenbürtig neben die zwei älteren als dritte, bald im gleichen Gebäude mit ihnen gesellt, bald ausschliessend den Stil eines Baues bestimmend. Hinfort also ist dem Architekten dieser ganze Reichthum zur freien Verfügung. Und wir werden sehen, wie die griechische Baukunst sich dieses Vortheils zu bedienen weiss. Die Verwendung, die Combination der verschiedenen Ordnungen geschah nicht nach Willkür; es bildete sich eine Convention aus, gegründet auf die Verschiedenheit der Charaktere. Der Begriff dieser Charakterverschiedenheit der Ordnungen ist auch etwas Neues. Früher, als die Dorer (wir dürfen uns hier kurz fassen) dorisch bauten und die östlichen Jonier jonisch, gab es diesen Begriff nicht. Für die Dorer war ihr farbenumkränzter dorischer Tempel so heiter wie irgend ein jonischer. Für die Jonier waren ihre jonischen Riesentempel von dem gleichen Ernst der Heiligkeit umflossen wie irgend ein Tempel zu Korinth oder Syrakus. Erst als man die verschiedenen Ordnungen hart nebeneinander stellte, dass man sie vergleichen musste, da stellte sich der Begriff von Charakterverschiedenheit heraus. Da erschien der dorische Stil männlich ernst, der jonische weiblich schön, der korinthische mädchenhaft reizend. Was war das Kriterion, woran sie sich messen liessen? Der verschiedene Grad plastischer Ausführung, wie ihn das dorische Kapitell in seiner schlichten Glätte, das jonische in dem plastischen Ovar und den Voluten besass, das korinthische endlich in dem fröhlichen Leben seiner Akanthusblätter und Ranken.

Plastik und Malerei.

Es muss wohl die Fülle der perikleischen Architekturbildnerei gewesen sein, welche so viel Hände in Thätigkeit setzte, dass die Menge der Marmorwerke zusehends anschwoll: zu einem Strome, darf man sagen, wuchs die Production der Marmorreliefs, deren das tägliche Leben mehr und mehr begehrte. Das attische Marmorrelief, speciell das tektonische, erlebte seinen Culminationspunkt im Beginn des vierten Jahrhunderts. Wir unterscheiden die Gattungen des Grabreliefs, des Weihreliefs, des Urkundreliefs.[1])

Die Masse der **Marmorgrabmäler**, welche in Attika erstand, bemisst sich nach Tausenden. Vor dem **Dipylon** entwickelte sich ein ausgedehnter Friedhof, von seinen Grabsteinen steht ein grosser Theil heute noch unversehrt aufrecht (andere sind in Museen untergebracht). Die Reihe wird eröffnet durch das Mal des **Dexileos**, der als einer der »fünf Reiter« im Kampf bei Korinth 394 fiel (Fig. 182). Dem Anfang des Jahrhunderts gehört auch das Grab des auf Staatskosten beerdigten athenischen Proxenos (Consul) **Pythagoras** aus Salybria und wiederum das der **Hegeso**. Es sind meist Familiengräber, zum Theil grösseren Umfanges mit mehreren Mälern und Sculpturen auf dem Unterbau von sauber geschnittenen Polygonsteinen. Unter den mannigfachen tektonischen Formen dominirt die dem Quadrat sich nähernde, wenig überhöhte Reliefplatte mit architektonischer Umrahmung, Giebel über Architrav auf zwei Randpilastern. Die alte Stele in Form einer aufgerichteten Bohle mit Palmettekrönung gab die lebensgrosse Darstellung des Verstorbenen auf, ward rein tektonisch behandelt, aber mit gemeisselten Rosetten und Bändern geschmückt, und nahm die Inschrift auf ihre Hauptfläche, wo denn manchmal auch noch ein kleines eingesenktes Reliefbild Platz fand. Statuarische Grab-

[1]) **Rich. Schöne**, Griechische Reliefs. **L. v. Sybel**, Katalog VIII.

aufsätze mehr symbolischen Inhalts treten hinzu, Sirenen, einst Bilder des Todes selbst, jetzt gemildert zu Musen der Todtenklage; Diener (so die Bogenschützen) und Dienerinnen traurig sitzend, der einstige Typus der »Penelope« in neuer Auffassung und neuem Stil. Endlich fehlt auch nicht der treue Hund, welcher in gewaltiger Grösse, schönster Naturauffassung und eindrucksvoller Geberde auf der Ecke des Unterbaues eines Familiengrabes ruht. Der Inhalt der **Reliefs** wird immer reicher entwickelt und gestattet die erfreulichsten Blicke in das tägliche und häusliche Leben der Athener. Die aus dem alten Adorationstypus durch Einführung des Händedruckes entwickelte **Familiengruppe** gestaltet sich in den mannigfachsten Abstufungen der Mitglieder nach Alter und Geschlecht; meist liegt der Nachdruck auf der sitzenden Frau, zu welcher bald der Mann tritt, bald aber schmiegt sich auch das Kind zärtlich an, oder die Dienerin reicht ihr das Schmuckkästchen zu prüfender Auswahl (Fig. 183). Endlich wird auch jede Reminiscenz des Urtypus abgeworfen. Die Frau steht etwa und die knieende Dienerin legt ihr die Sandale an, ein neues Genrebild aus dem Frauengemach. Wiederum nicht ceremoniell, sondern in bezeichnender Situation ist Dexileos dargestellt, als Reiter auf bäumendem Pferde, über einem gestürzten Gegner zum Streiche ausholend. Diese Beispiele mögen genügen, um den Geist der Reliefs zu charakterisiren. Der Tod selbst ist hier nicht dargestellt. Höchstens findet sich eine discrete Hinweisung, indem der Sitzende mit dem Zeigefinger nach unten deutet. Ueber Allen aber liegt eine leise Wehmuth ausgebreitet, die gerade in ihrer Haltung doppelt rührt.



Fig. 182. Grabstein des Dexileos. Athen.
Nach Photographie.

Das Votivrelief unterscheidet sich durch breites Format: der architektonische Rahmen besteht auch hier aus zwei Randpilastern mit aufliegendem Architrav: die Krönung aber bildet nicht die Front, sondern die Seitenansicht eines Tempels. Da die Weihreliefs in erster Linie Adorantenreliefs sind, so kam man darauf, im Relief gleichsam einen Tempel mit geöffneter Langwand zu Grunde zu legen, damit man den Verehrten und die vor ihn tretenden Verehrenden Beide im Profil und so am klarsten und reliefgemässesten sehe. Andere Weihreliefs geben nur die Gottheiten ohne die Culthandlung. Aus Athen besitzen wir einige Votivreliefs aus der Uebergangszeit; eine grosse Zahl aus diesem Jahrhundert hat sich im Asklepiosheiligthum am Südabhang der Akropolis gefunden.



Fig. 183. Grabstein der Hegeso Athen.
Nach Photographie.

Eine eigene Classe Weihreliefs sondert sich aus, der Typus des Heroenmahles, welches den Heros bei Mahl und Gelage darstellt: er ruht auf der Kline, vor welcher das wohlbesetzte Tischchen steht (manchmal liegt der Hund darunter), mit der Trinkschale in der Hand. Auf dem Fussende der Kline oder auf besonderem Sessel sitzt seine Gemahlin, etwa mit Schmuck beschäftigt; seitwärts steht ein Ganymed und schöpft aus dem Mischkessel; bisweilen treten auch Adoranten hinzu.

Aus dem Votivrelief hat sich das Urkundrelief entwickelt, hinfort als Kopfbild über vielen der in Marmor gegrabenen öffentlichen und privaten Urkunden angebracht. Es wird

auch von dem architektonischen Rahmen, Architrav auf Randpilastern, umschlossen; unter die Fussplatte legt sich ein lesbisches Kyma. In diesen Reliefs pflegen Götter oder neugeschaffene Personificationen als Repräsentanten der in der Urkunde verhandelnden Parteien, Staaten und Private, zusammengestellt zu sein, gleichsam als ein bildlicher Ausdruck des wesentlichen Inhalts der Urkunde selbst. Viele von diesen Reliefs sind für die Kunstgeschichte von besonderem Werthe, weil die Urkunden datirt sind (nach den regierenden Archonten). Ein Decret des Rathes der Stadt Athen zu Ehren des Dionysios, Regenten von Syrakus, aus dem Jahr 393, gruppirt im Kopfrelief die Hauptgottheiten Athens und Siciliens, Athena und Demeter, der Bundesvertrag der Athener und Korkyräer von 375 zwei Personificationen und eine Göttin, die Korkyra zwischen dem atheuischen Volk (Demos) und Athena; der Symmachievertrag der Atheuer und Arkader von 362 zeigt Athena und die Peloponnesos mit dem thronenden Zeus. Die Athena pflegt sich im Typus der Parthenos des Phidias anzuschliessen, zur Bestätigung, dass Phidias den Athenern bleibend ihre Göttin geoffenbart hat. Das Bundesverhältniss entnimmt seinen bildlichen Ausdruck dem Familienrelief, indem es die göttlichen Verkörperungen der betheiligten Staaten im Händedruck vereint.



Fig. 184. Diskobol. Vatican.
Nach Photographie

Von Architektur und Ornament der Epoche, von Bau- und Reliefsculptur war die Rede, nur beiläufig einmal von Statuen. Wir möchten nun doch auch wissen, wie sich diese in der laufenden Uebergangszeit weiterentwickelten. Und zwar geht hier die Frage vorzugsweise auf die Erzbildnerei, welche immer noch die meisten Statuen lieferte. Allzuviel ist es nicht, was beizubringen wäre, doch auch von dem zu Gebote Stehenden dürfen wir nur einzelne Proben auswählen. Von Werken der attischen Schule aus der Generation nach Phidias begnügen wir uns eine einzige Statue vorzuführen, deren Werth eine solche Auszeichnung allerdings rechtfertigt, den »stehenden Diskobol« des Vatican und des Louvre (Fig. 184). Von Künstlern und Gelehrten stets geschätzt, auch vom Publicum mit Theilnahme betrachtet, wurde sie neuerdings, früheren Auffassungen entgegengesetzt, als attisch erwiesen.[1]) Ohne auf die Frage

[1]) R. Kekulé, Archäol. Zeitung 1866, 169.

nach dem Urheber uns einzulassen, constatiren wir, dass das Werk in der That Copie, und zwar die gute antike Copie doch wohl eines Bronzeoriginals ist; daher der Beschauer nicht blos die Stützen zwischen Armen und Leib, sondern auch den Baumstrunk sich wegdenken wolle, um die ursprüngliche Composition rein zu geniessen. Danach aber rufe man sich den Seite 140 besprochenen Diskuswerfer des Myron in das Gedächtniss zurück, um die Verschiedenheit des Motivs sich klar zu machen. Dort galt es, die Action eindringlich vorzuführen; daher war ein Moment mitten aus den zum Wurf nöthigen Bewegungen gewählt, da die Hand ausholt, soweit die Gelenke es nur erlauben wollen, wodurch denn der Körper aus der aufrechten Haltung möglichst entfernt, geknickt und der Oberkörper zurückgedreht ist. Ueber dies Aeusserste in der Action noch hinauszugehen war für den späteren Künstler kein Raum; so wählte er einen früheren Augenblick, da der Jüngling erst eben antritt zum Wurf, den rechten Fuss vor, die Scheibe noch in der Linken ruhend, alle Gelenke versuchend, mit allen Fingern und Zehen tastend, greifend. Man beachte das Spiel der Zehen des vorgesetzten Fusses, das lockere Fassen der Scheibe, den Zeigefinger gestreckt, und das Fingerspiel der (gut ergänzten) rechten Hand. Im nächsten Augenblick wird die Figur sich nach vorn werfen, so dass der linke Fuss vorfliegt, beide Hände gehen nach vorn in die Höhe, dort geht die Scheibe in die rechte Hand über, ein Moment des Zielens und der rechte Arm holt aus, wodurch denn das von Myron dargestellte Schema wieder erreicht ist. Was in dem neuen Motiv an mechanischer Action abgeht, ist reich ersetzt durch inneres Leben und feineres Spiel. Eine andere Statue, in München und Dresden vorkommend, welche einen Jüngling darstellt, der sich zum Ringkampf salben will, ist auf ihren Stil hin als jüngeres Werk speciell aus der Schule Myrons bestimmt worden.[1]) Die Köpfe dieser Statuen zeigen den attischen Typus, rundlichere Grundform, ovalen Gesichtsumriss, minder schwere Proportion besonders des Untergesichts, was Alles schon am Diskobol Myrons beobachtet werden konnte, hier nun aber sich mit reicherer plastischer Durchbildung der Muskulatur und des Haares verbindet.

Die peloponnesische Schule von Argos und Sikyon blieb ununterbrochen in Thätigkeit. Eine Reihe von angesehenen Künstlern ist uns bekannt, so Polyklet's Bruder Naukydes von Argos und dessen Schüler Polykleitos der Jüngere und Alypos von Sikyon. Um 400 blühte Patrokles, welchem sich sein Sohn und Schüler Dädalos anschliesst. Unter Polyklet's Schülern figuriren Argeios (Nachkomme des Hageladas), Asopodoros, Alexis, Aristeides, Phrynon, Athenodoros, Demeas aus Kleitor in Arkadien, ferner Periklytos (lehrte den Antiphanes von Argos, dieser wieder den Kleon von Sikyon), endlich ein jüngerer Kanachos von Sikyon. Sämmtlich Erzgiesser, hatten diese Künstler hauptsächlich Olympioniken zu bilden (Dädalos verewigte olympische Sieger von 396 und 388), seltener Heroen und Götter (so Kleon für Olympia eine Aphrodite und zwei Zeusbilder, die sogenannten Zanes, welche aus Strafgeldern für Missbräuche bei den Spielen von 388 aufgestellt wurden; Dädalos eine im Bade kauernde Aphrodite; Naukydes einen Hermes, Phrixos den Widder opfernd, eine Hebe zu Polyklet's Hera.[2]) Dieselben Künstler waren es auch, nebst einigen anderen, die zu nennen noch keine Ursache war, welche die Weihgeschenke zur Verewigung der in ihrer Zeit vorgekommenen politischen Siege zu liefern hatten. Die Seeschlacht von Aegospotamoi 405, welche

[1]) H. Brunn, Beschreibung der Glyptothek, n. 165.

[2]) R. Kekulé, Hebe.

die Entscheidung des peloponnesischen Krieges zu Ungunsten Athens herbeiführte, rief eine ganze Reihe solcher Werke hervor; zwei Nikebilder, jede auf einem Adler (vielleicht verwandt der Nike des Päonios, Fig. 177), nämlich zum Andenken an die zwei Siege von Ephesos und Aegospotamoi, zu Sparta in einer Halle; ebendort das Bild des Sehers Agias, welcher bei Aegospotamoi dem spartanischen Feldherrn Lysander zur Seite stand; zwei Dreifüsse zu Amyklä, einer vom Parier Aristandros, der andere von Polyklet, jener von der Personification Spartas gestützt, dieser von einer Aphroditefigur; eine grosse Gruppe zu Delphi, Zeus zwischen den Dioskuren Kastor und Polydeukes und den Letoiden Apollon und Artemis, Lysander von Poseidon bekränzt, nebst dem Seher Abas und dem Steuermann Hermon (diese Figuren waren von Antiphanes, Athenodor und Dameas, den Steuermann, dem die Megareer das Bürgerrecht verliehen hatten, arbeitete Theokosmos von Megara), dahinter standen die an dreissig Kriegsobersten der Spartaner und ihrer Bundesgenossen (von Tisandros, Alypos, Patrokles und Kanachos). Das Tropäon eines Sieges über die Spartaner (um 400) liessen die Eleer in Olympia durch Dädalos errichten. Ein Weihgeschenk der Tegeaten zur Erinnerung eines Sieges über die Spartaner (369) für Delphi machten Pausanias von Apollonia, Dädalos, Antiphanes und der Arkader Samolas: der Gott Delphis Apollon, die Siegesgöttin, die arkadischen Landesheroen Arkas und Kallisto, deren Söhne (die Heroen der arkadischen Gaue) Elatos, Apheidas und Azas, deren Halbbruder Triphylos nebst seinem Sohne Erasos. Nach dem Kampf um Thyrea (369) weihten die Argiver ein ehernes Ross von Antiphanes (als Bild des trojanischen Pferdes) nach Delphi.



Fig. 185. Bronzestatue zu Florenz, genannt l'Idolino. Nach Photographie.

Als Beispiel der Erzstatuen aus der jüngeren Generation der peloponnesischen Schule geben wir den sogenannten Idolino zu Florenz (Fig. 185). In der kubischen Kopfbildung folgt er noch den polykletischen Figuren, in der lässigeren Haltung des geschmeidigeren Körpers, welche sich mit einer minder scharf sprechenden Ponderation verbindet, bereitet die Gestalt schon auf die Weise der kommenden Epoche vor.[1])

Den Werken der grossen Kunst fügen wir solche der Kleinkunst an, die Münzen. In unserer Epoche haben sie — nicht etwa in Athen, sondern in Sicilien — den Höhepunkt ihrer Leistung nach der künstlerischen Seite erreicht. Aeusserlich spricht sich die Bedeutung der Thatsache darin aus, dass die Münzstempelschneider ihre Namen in kleiner Schrift auf den

[1]) Ueber vermuthliche Denkmäler aus der Schule Polyklet's siehe Furtwängler, Sammlung Saburoff, zu Taf. 8—11.

Stempel setzten, wie etwa heute die Modelleure der Medaillen. Die aussergewöhnliche Leistung rechtfertigt das bei Münzen sonst unerhörte Anbringen einer Künstlerinschrift. In der Mitte der Blüthezeit ihre Schönheit voll entfaltend, gehören die sicilischen Münzen gerade wie die schönsten der geschnittenen Steine zu den Juwelen der Griechenkunst. Kaum vier bis fünf Jahrzehnte dauerte die Erscheinung; sie bildete sich im fünften Jahrhundert aus und machte die Wandlung aus dem einen in das andere Jahrhundert mit. Syrakus war der Brennpunkt dieses Schaffens, wo Euēnos die Vierdrachmenstücke (Tetradrachmen) des alten Gepräges (Kopf der Quellnymphe Arethusa; auf der Rückseite ein Gespann, welchem eine Siegesgöttin voraufﬂiegt) aus der Strenge des älteren Stils allmälig zu grösserer Fülle und Freiheit entwickelte. In gleicher Richtung fortschreitend, gewann Euänetos den Gipfel; seine grossen Zehndrachmenstücke (Dekadrachmen) sind eine ebenso glänzende wie minutiöse Arbeit. Der Kopf der Arethusa, früher kleinlich, ist in grossem Stil gezeichnet, ideal schön und dabei lebensvoll (Fig. 186). Auf der Rückseite schritt früher ein Zweigespann ruhig gemessen, in reinem Profil; jetzt ist es eine Quadriga, welche feurig dahersprengt, schräg aus dem Bilde heraus; die Nike bringt dem Fahrer den Kranz entgegen. Den Geist einer jüngeren Zeit spürt man alsdann in Kimon's Dekadrachmen. Hier ist der Kopf mehr individualisirt, in einem weicheren Charakter und die Haartracht durch ein Netz bereichert. Damals wurde sogar auf einigen Münzen gewagt, den Kopf in die Vorderansicht zu stellen; doch gab man das dem Münzstil widersprechende Experiment bald wieder auf. Die älteren Münzen mit Künstlerinschriften gehören ausser Syrakus auch Naxos und Katana, Akragas und Kamarina, Himera, die jüngeren nur Syrakus. Im letzten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts nämlich fielen die sicilischen Städte eine nach der andern den Puniern zur Beute (409 Selinus und Himera, 406 Akragas, 405 Gela und Kamarina), Syrakus allein hielt sich. Naxos und Katana wurden durch den Tyrannen Dionysios von Syrakus zerstört, denselben, welcher dem Vordringen der Punier wirksam Einhalt that und in den griechischen Ländern schliesslich die einzige Macht war, welche gegenüber dem durch die Uneinigkeit der Hellenen genährten Einfluss des Perserkönigs ins Gewicht fiel.[1])



Fig. 186.
Dekadrachme von Syrakus (Weil.)

Indem wir nunmehr die Geschichte der Malerei fortführen, bemerken wir, wie sie einen wichtigen Schritt vorwärts that.

Noch waren Maler der perikleischen Zeit in Thätigkeit, wie Agatharch, welchen Alkibiades nöthigte, sein Haus auszumalen, obwohl er andere Verpflichtungen hatte; der Uebermüthige hielt den Maler monatelang in seinem Haus gefangen. Beiläufig gesagt war dies das erste Beispiel künstlerischer Ausstattung eines griechischen Privathauses; im fünften Jahrhundert wohnte man allgemein noch sehr einfach. Derselbe Alkibiades liess auf zwei Tafelbildern die Siege seines Viergespannes in den olympischen, pythischen und nemeischen Spielen (um 420) verherrlichen; auf dem einen bekränzten ihn die Personificationen der Spiele, Olympias und Pythias, auf dem andern sass er, ein Jüngling schöner als ein Weib, im Schooss der

[1]) v. Sallet, Künstlerinschriften auf griechischen Münzen 1871. Weil, Künstlerinschriften auf sicilischen Münzen 1884.

Nemea; wozu denn die älteren Herren wieder den Kopf schüttelten. Ersteres Gemälde hatte er von **Aglaophon** malen lassen, die Nemea von dessen Vater **Aristophon**, Polygnot's Bruder. Neben Aglaophon werden in dieser Zeit **Kephisodor**, **Erillos** und **Euenor** mit Ehren genannt, wenn auch nur als Grössen zweiten Ranges.

Epoche machte dann **Apollodor** von Athen (um 408), welcher zuerst das Staffeleibild zu Rang erhob, indem er anfing, darin auf Illusion zu arbeiten; vor ihm gab es keine Tafel, welche für das Auge Reiz gehabt hätte. Noch Polygnot's Malerei hielt sich auf der Stufe der farbigen Zeichnung, der aufrichtigen Flachmalerei. Angeregt vielleicht durch Agatharchs wirkungsvolle Bühnenmalerei, that zuerst Apollodor den grossen Schritt, auf der flachen Tafel Körperlichkeit vorzutäuschen, plastische Wirkung durch Farbe zu erzielen, also durch die Kunst des Schattirens, das Anlegen und Vertreiben des Schattens, daher man ihn auch den Schattenmaler (Skiagraph) nannte, etwa wie Correggio den Maler des Helldunkels. Werke seiner Hand sind uns ihrem Inhalt nach überliefert: ein anbetender Priester; ein im Sturm und Schiffbruch vom Blitz getroffener Aias; ein Odysseus mit der ihn bezeichnenden Schiffermütze; die von Eurystheus verfolgten Herakliden als Schutzflehende vor den Athenern. Diese »Herakliden« verrathen den Einfluss der euripideischen Tragödie.

Die an Apollodor anschliessende Malergruppe, deren Hauptaufgabe im Technischen die Ausbildung der plastischen Wirkung blieb, Zeuxis und Parrhasios, Timanthes, Kolotes und Androkydes, wird unter dem Namen der **jonischen Schule** zusammengefasst; beinahe alle durch Geburt und alle durch ihre Thätigkeit Jonien angehörend, stehen sie doch in engem Zusammenhang mit der attischen Schule. In Athen haben die beiden Meister ihre Grösse gewonnen, **Zeuxis** aus Herakleia, **Parrhasios** aus Ephesos, nachdem sie vorher bei verschiedenen Lehrern gelernt hatten, der zweite bei Euenor, seinem Vater. Als Jünglinge waren Beide vor dem Tode des Sokrates (399) in Athen, bei Platon und Xenophon erscheinen sie im Verkehr mit demselben. Während seiner athenischen Zeit malte Zeuxis auch ein Bild für die 406 zerstörte Stadt Akragas, von dort auch berief ihn König Archelaos von Makedonien (413—399), derselbe, welcher noch andere Träger der griechischen Cultur an seinen Hof zog, auch Münzen im griechischen Stil prägen liess, damit er ihm sein Haus ausmale. Plinius setzt die Blüthe des Zeuxis auf 397.

Eine Anekdote bringt beide Künstler in einem Künstlerwettstreit zusammen. Zeuxis malte Trauben so sprechend, dass die Vögel herzuflogen, Parrhasios aber einen Vorhang, welcher den Zeuxis selbst täuschte. Ersteres Kunststück beweist ja gewiss nicht mehr, als dass die Getäuschten eben Spatzen waren; aber das zweite, und mehr noch die Idee der ganzen Geschichte, beweist uns jedenfalls, dass in dieser Malerei Alles auf plastische Illusion abzielte, natürlich mit Angabe der Localfarben. Zeuxis hat die von Apollodor eingeschlagene Richtung zur Vollendung gebracht. Von dem polygnotischen Ethos ist nicht mehr die Rede. Zeuxis habe, sagt Plinius, das Verhältniss der Lichter und Schatten ausgefunden *(luminum umbrarumque invenisse rationem)*, also wohl ihre Vertheilung im Bilde unter Regel gebracht, schwerlich schon im Sinne Rembrandt's; auch habe er nach Homer's Geschmack die Schönheit in der grossen Form gesucht, besonders an den Frauen, wobei man wiederum noch nicht an Rubens' Formenfülle zu denken braucht. Sein berühmtestes Bild war die Helena; seine Auftraggeber, die Krotoniaten, stellten ihm hierzu die schönsten Töchter ihrer Stadt als Modelle zur Verfügung. Daran darf ein rosenbekränzter Eros gereiht werden; ferner der jugendliche Athlet, welchem

er die Unterschrift gab: Leichter getadelt als nachgemacht. Grossartig war eine Santa conversazione, der thronende Zeus von Göttern umstanden. Psychologische Sujets durchschreiten in langer Reihe alle Stufen des Pathos: die trauernde Penelope, gerühmt als die verkörperte Sittsamkeit, Menelaos am Grabe seines Bruders spendend und weinend, Alkmene entsetzt über die Schlangen in der Wiege des kleinen Herakles, endlich der zur Schindung an den Baum gefesselte Marsyas. Ueberhaupt malte er halbthierische Wesen, wie den letztgenannten, mit packender Wahrheit, den bockbeinigen Pan, den fischgeschwänzten Triton, den Boreas einherstürmend mit flatterndem Bart, hochgezogenen Brauen und gesträubtem Stirnhaar. Er hatte Einfälle, welche die überlieferte Mythologie befruchteten; so malte er eine Kentaurin ihre Jungen säugend, auf blumiger Aue, hinten erscheint auf einem Fels der alte Kentaur und hält seine Jagdbeute triumphirend hoch. Da ist schon landschaftliche Scenerie. Endlich ein altes Weib; vor Lachen über dies Bild soll er gestorben sein.

Parrhasios war gross in den beiden Factoren der zeitgenössischen Malerei, der Zeichnung und der plastischen Wirkung. Er war ein geschätzter Zeichner; der Toreut Mys liess sich die Entwürfe zu seinen Arbeiten in Bronze und in Silber (darunter die nachträglich zugefügte Kentauromachie im Schilde des Promachos des Phidias und die Zerstörung Trojas an einem Becher) von ihm geben, und sein Nachlass an Zeichnungen auf Tafeln und Pergamentblättern war eine Fundgrube für die späteren Maler. Besonders wusste er die plastische Rundung der gemalten Körper herauszubringen, so dass man gleichsam um sie herum sah. Als Beispiele der Leibhaftigkeit seiner Gestalten werden zwei Hopliten (Wettläufer im Helm, mit dem Rundschild am linken Arm) genannt, der eine im Lauf begriffen, der zu schwitzen schien, der andere seine Wehr ablegend, der aufzuathmen schien. Das Charakterbild des Demos von Athen, die souveräne Bürgerschaft verkörpert in der Gestalt eines Bürgers, in dessen Haltung und Physiognomie alle Launen erkennbar waren, deren Spielball der Demos war, wie er zwischen Ungerechtigkeit und Weichherzigkeit, Erhabenheit und Verächtlichkeit, Tapferkeit und Feigheit schwankte. Dazu einige Porträts: der Oberpriester der Kybele; der Lustspieldichter Philiskos zwischen Dionysos und Arete (Virtus). Für die Malerei soll er die Typen der Götter und Heroen festgestellt haben, daher er der Gesetzgeber genannt wurde. Aus dem Gebiet des psychologischen Genre sind zwei Knäbchen anzuführen, als Typen der Sorglosigkeit und Naivität; ein anderes Knäblein auf dem Arm seiner thrakischen Amme. Pathetisch: der an den Kaukasus gefesselte Prometheus, angeblich nach dem Modell eines kriegsgefangenen Alten, den er gekauft und für den Zweck gefoltert hatte; der leidende Philoktet; die Heilung des Telephos; des Odysseus erheuchelter Wahnsinn; Aias im Streit um die Waffen Achills.

In einem Hermes soll er sich selbst porträtirt haben. Sein Ideal des Theseus stellte sich als ein delicater Jüngling dar. Den Herakles malte er für Lindos, wie er ihm im Traume erschienen war. Rühmte er sich doch apollinischer Abkunft, wie er denn seiner Grösse sich voll bewusst war. In Samos mit seinem Aias durch Timanthes aus dem Felde geschlagen, klagte er in Aias' Namen, zum zweiten Mal einem Geringeren unterlegen zu sein. In metrischen Bildunterschriften nannte er sich den höchsten der griechischen Maler und den Vollender der Kunst, aber auch den »in Wohlleben wie in Tüchtigkeit malenden Mann«. Bei der Arbeit sang er und zur Erholung malte er muthwillige Bildchen. Er trug einen Purpurmantel und goldenen Kranz, sein Stab war mit Gold beschlagen und gleich kostbar waren seine Schuhe. Auch Zeuxis, welcher durch seine Kunst grosses Vermögen erwarb, stand in der Ostentation

hinter Parrhasios nicht zurück. Zuletzt verschenkte er seine Werke, weil sie mit keinem Preis würdig bezahlt werden könnten.

Timanthes von Kythnos, der mit seinem Aias im Waffenstreit den Parrhasios besiegte, hat gern Pathetisches gemalt. Es ist nicht zufällig, dass in jenem Bilde der leidenschaftliche Aias Hauptheld war, nicht der kühlere Odysseus. In gleicher Richtung liegt auch die Ermordung des Palamedes und sein Hauptbild, die Opferung der Iphigenia, mit welcher er den Kolotes von Teos aus dem Felde schlug. In den Betheiligten stellte er alle Abstufungen des Leides dar, Kalchas bekümmert, Odysseus traurig, Menelaos jammernd, da hatte er die Scala erschöpft und für den Vater kein stärkeres Ausdrucksmittel mehr übrig; so liess er ihn das Haupt verhüllen (übrigens ist dies nur die bekannte antike Geberde der Trauer). Oft ist von diesem Gemälde in der alten Litteratur die Rede, und in manchen Darstellungen der Scene, welche sich vor einem architektonisch-landschaftlichen Hintergrund, ein Heiligthum der Artemis darstellend, abspielt, dürfen wir Nachklänge von ihm vermuthen; besonders in einem bekannten pompejanischen Wandgemälde, worin dieselbe Polyphonie der Trauer ergreifend angestimmt ist (Fig. 187). Das abschliessende Urtheil der Alten über Timanthes, er sei in der Malkunst vollkommen gewesen (ein Heros wird als ein Muster der Männermalerei angeführt), aber sein Verstand *(ingenium)* sei noch darüber gegangen, so dass seine Bilder stets mehr Inhalt hatten, als zur unmittelbaren Anschauung gebracht war, braucht nur von seinem Agamemnon abstrahirt zu sein. Doch hat es sich auch auf einem anderen Gebiete bestätigt, wo denn das Ingenium zum Witz geworden ist; in einem kleinen Cabinetbild machte er die Grösse eines schlafenden Cyklopen dadurch anschaulich, dass er Satyrn um ihn ihr Wesen treiben liess, die mit einem Thyrsosstab seinen Daumen messen.



Fig. 187. Opferung Iphigenia's. Wandgemälde aus Pompeji. Neapel.
Nach dem Original photographirt.

Androkydes von Kyzikos ist nur durch Zufälligkeiten bekannt. Ein von der Stadt Theben bestelltes Schlachtgemälde malte er dort, liess es aber unvollendet liegen (379); später wurde es unter einem anderen Titel geweiht. Als Liebhaber von Fischen habe er in einem Gemälde der Skylla allen Fleiss auf die im Wasser herumschwimmenden Fische gewendet.

In derselben Zeit war Euxinidas thätig als Maler und Lehrer. In Sikyon aber wirkte Eupompos mit solchem Erfolge, dass er eine neue, die sikyonische Schule, begründete, welche nunmehr von der helladischen sich unabhängig machte und neben den bisher bestandenen zweien, der kleinasiatisch-jonischen und der attischen, sich als dritte aufthat. Seine Autorität als Schulhaupt wird sich noch weiter bestätigen. Von seinen Werken wird nur Eines genannt, ein gymnischer Sieger mit der Palme in der Hand.[1])

Originale Malereien aus diesem ganzen Zeitraum sind wieder nur in den Grabkammern Italiens erhalten; ausser in Etrurien, besonders auch in Pästum, Gemälde noch aus dem fünften Jahrhundert, einmal Krieger in ruhigen Situationen, wiederum erregtere Scenen von bedeutendem Leben, schöner Zeichnung und nicht ohne Empfindung.[2])

Können nun vielleicht die bemalten Thongefässe einen Ersatz für die verlorenen Gemälde bieten? Als es sich darum handelte, antike Denkmäler aufzubringen, welche im Stande wären, irgend eine Vorstellung vom polygnotischen Stil zu geben, da konnten die rothfigurigen Vasen des fünften Jahrhunderts immerhin genannt werden, insofern es sich bei Polygnot lediglich um Pinselzeichnung handelte. Während aber die Tafelmalerei, wie wir eben sahen, über diese Stufe hinausging und plastische Wirkung erstrebte, konnte die Vasenmalerei auf diesem Wege nicht folgen, weil es für sie stilwidrig gewesen wäre. Sie hat ihren Stil definitiv festgestellt und findet ihre Stärke in der Federzeichnung mit der conventionellen Färbung, roth in schwarzem Grund, sie kann und will also die plastische Darstellungsweise der gleichzeitigen Tafelmalerei nicht nachmachen. Aber in ihrem Gebiete, der Umrisszeichnung, bildet sie sich rastlos weiter und macht die Wandlungen des Stiles der Grosskunst mit durch. Wie die Münzen, so haben auch die bemalten Vasen gerade in der laufenden Epoche ihre feinsten Blüthen hervorgebracht, vorzüglich in den Väschen mit Goldschmuck. Es liegt ein unbeschreiblicher Reiz in diesen geistreich und anmuthig, mit voller Sicherheit der Feder hingesetzten Figuren und Gruppen. Mag Dionysos oder Eros den Ton anschlagen, Charis leitet immer die Hand des Zeichners, selbst die in der früheren Kunst so argen Satyrn werden liebenswürdig. Ein unnennbarer Duft ruht auf diesen Gedichten.

Federzeichnungen nannten wir diese rothfigurigen Vasenbilder. Aber auch Aquarelle fehlen nicht. Es ist eine besondere Gattung von Vasen, welche uns die griechischen Künstler als Aquarellisten vorführen; auf weissem Grund, wie auf einem weissen Malpapier geben sie eine fast nur skizzirende, aber handsichere Zeichnung mit flotter Angabe weniger Localfarben. Für diesen Zweck wurde das Gefäss an Fuss und Mündung wie üblich schwarz gefirnisst, am Mittelkörper aber mit einer Schicht aus weissem Pfeifenthon überzogen, so dass nunmehr das Gefäss einer Alabaster- oder Marmorvase ähnlich sah. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um den schlanken Krug, wie er zum Apparat der Todtenbestattung gehörte, seit einiger Zeit auch aus Marmor in grösseren Verhältnissen nachgebildet auf das Grab gestellt wurde, die Lekythos. Wie nun an diesen Marmorvasen sich Raum für ein Reliefbild fand, welches inhaltlich den Familiengruppen der gleichzeitigen grossen Grabreliefs nächstverwandt war, so hielt sich auch das »Aquarell« der sepulcralen weissgrundigen Lekythos im gleichen Gedanken-

[1]) Zum Typus vergl. die auch im Zeitstil verwandte Statue Sybel 411.

[2]) Erstere Monum. 8, 21. Annali 1865, 262 NO (Helbig); letztere bei Abeken, Mittelitalien, Taf. 10. Gaz arch 1883, 335, pl. 46—48.

kreis. Ein verstorbener Jüngling sitzt trauernd an seinem hohen Grabstein, Verwandte und Freunde treten hinzu, Mädchen tragen flache Körbe mit Spenden herbei. Oder Charon steht in seinem das Schilf des Todtenflusses durchschneidenden Kahn, ein abgeschiedenes Mädchen aufzunehmen, oder Schlaf und Tod legen den Leichnam des im Kampfe Gefallenen nieder. Attika hat die meisten derartigen Vasen hergegeben, sehr fein sind auch die lokrischen.

Neue Richtungen.

Unterdessen fuhren die Griechen fort, sich in immer neuen Kämpfen zu zerfleischen. Athen betrachtete seine Niederlage durchaus nicht als für immer besiegelt. Im Gegentheil, Konon gewann einen Seesieg über die spartanische Flotte bei Knidos (394) und stiftete einen Cultus der knidischen Aphrodite im Piräus; auch stellte er die langen Mauern zwischen Athen und dem Piräus wieder her. Und abermals gewannen Chabrias und Phokion einen Sieg über die Spartaner (376); Timotheos, der Sohn Konons, umsegelte die Peloponnes, verwüstete Lakonien und nöthigte dadurch Sparta zum Friedensschluss (375). Die zweite Hegemonie Spartas endete in der Schlacht bei Leuktra (371), die Führung ging an Theben und dessen grosse Männer, Epaminondas und Pelopidas über. Um die zersplitterte Kraft der peloponnesischen Landschaften zusammenzufassen und den Lakedämoniern gleichsam im Angesicht ihrer Hauptstadt entgegenzusetzen, bewirkte Epaminondas die Gründung der befestigten Grossstädte Megalepolis in Arkadien und Messene am Berg Ithome in Messenien. Von letzterer Stadt stehen noch heute bedeutende Reste ihrer Mauer und ihrer Thore, als das vollständigste Denkmal griechischen Befestigungsbaues aus der classischen Zeit. Nothwendig gehörte zu diesen Städtegründungen die Stiftung der Culte, welche die Brennpunkte des antiken Lebens waren. Zahlreiche Künstler hatten vollauf zu thun, die Aufgaben zu lösen, welche das schöpferische Eingreifen der Thebaner stellte. Die Schlacht von Mantinea (362) besiegelte die geschaffene Lage und führte zu einer Beruhigung, wenn auch die Fehden damit nicht abgethan waren. In einer solchen hatte der Kampf den heiligen Hain von Olympia selbst nicht verschont, in Folge dessen allerlei Herstellungsarbeiten nöthig wurden, auch einiges Neue zur Aufstellung kam.[1])

Einen neuen Anstoss erhielt die Porträtbildnerei durch das Aufkommen der öffentlich errichteten Ehrenstatuen. Die athletischen Siegerbildnisse kommen der Masse nach hier nicht in Betracht, weil sie nicht Porträts waren; wenigstens sagt Plinius, nur wer dreimal in Olympia gesiegt, durfte das Erinnerungsbild nach seiner Gestalt bilden lassen. Lucian freilich wollte umgekehrt gehört haben, dass die Athletenbilder scharf daraufhin geprüft worden seien, dass sie genau der Grösse des betreffenden Siegers entsprächen und sie nicht um Haaresbreite überträfen. Was von den Erzstatuen des Miltiades und des Lysander zu Delphi zu halten ist, wissen wir nicht. Jedenfalls spricht Demosthenes aus, dass nach den Tyrannenmördern Harmodios und Aristogeiton die Ehre des öffentlich in Athen aufgestellten ehernen Standbildes zuerst Konon zum Dank für den Sieg von Knidos (394) von den Athenern bewilligt erhielt. Von nun an folgte dann aber Standbild auf Standbild, so Konon's Freund Euagoras von Cypern, Konon's Sohn Timotheos, Chabrias, Iphikrates und so fort, bis dessen end-

[1]) Purgold, Olympische Weihgeschenke 1884.

lich zu viel wurde. Zugleich begann man, weniger um Versäumtes nachzuholen, als weil man anfing, die Vergangenheit in der Beleuchtung von Idealen zu betrachten und zu studiren, Personen der Geschichte, wie etwa Solon, in Bildern darzustellen, davon wir nicht wissen, wieweit sie auf vielleicht privater bildlicher Ueberlieferung oder rein auf der Phantasie der Künstler beruhten. Was von solchen nachträglich geschaffenen Bildnissen erhalten ist, verdient hohe Anerkennung; je mehr die Phantasie an diesen Schöpfungen mitwirkte, desto mehr frappirt der Anschein von Individualität, welcher jedem einzelnen dieser Bildnisse gegeben ist.

Seit Anfang des Jahrhunderts treten denn auch Künstler als Vertreter einer neuen Richtung im Porträtfache auf.

Demetrios von Alopeke bei Athen, Erzbildner, in den Jahrzehnten nach dem peloponnesischen Krieg thätig,[1]) bekannt durch eine Athena, deren die Aegis säumende Schlangen beim Anschlagen einer Kithara mitklangen, hauptsächlich aber durch Porträts, deren weitgehender Realismus in der litterarischen Ueberlieferung lebhaft betont wird. So bildete er den korinthischen Oberst Pellichos, den Schmeerbauch mit der kahlen Platte, unordentlich gekleidet, mit flatternden Barthaaren und vortretenden Adern, ganz wie er leibte und lebte, dass man dächte, jetzt springt er vom Postament herab und macht sich fort, wie ein Bild vom alten Dädalos. Eine frappante Bemerkung Lucian's, dies letzte Wort. Wie hat die Kunst doch immer denselben Trieb, Lebendiges zu erzeugen. Und welch ein Abstand zwischen dem Leben einer dädalischen Figur und der Leibhaftigkeit, welche Demetrios seinen Geschöpfen zu geben wusste. Wie sind aber mit dem Fortschreiten des Darstellungsvermögens auch die Anforderungen gewachsen; gegenüber den pfahlförmigen Primitividolen schienen die dädalischen Gestalten, welche nur die Füsse voreinandersetzten, schon zu leben, als ob sie eben nur so davonlaufen könnten. Und nach all dem Fortschritt doch kein höheres Lob, immer derselbe Refrain, wie damals bei Myron's Kuh, so jetzt wieder beim Pellichos: Das lebt. Eine andere Statue stellte den athenischen Reiteroberst Simon vor, welcher in der Zeit des peloponnesischen Krieges gelebt hatte, 424 Hipparch war und in einer Komödie des Aristophanes vorkam, der erste Verfasser eines Buches über die Reitkunst, dessen Xenophon in seiner Schrift gleichen Inhalts rühmend gedachte. Derselbe hatte auch ein ehernes Pferd nach Eleusis geweiht und an der Basis seine Thaten in Relief abbilden lassen. Ueber dessen Porträtstatue von Demetrios' Hand wissen wir nichts Näheres. Eher können wir uns eine allgemeine Vorstellung machen von der nur eine Elle hohen Erzfigur der Athenapriesterin Lysimache, welche vierundsechzig Jahre hindurch der Polias im Erechtheion gedient hatte und hochbetagt starb. Als Greisin hat sie denn auch Demetrios verewigt, offenbar im Geiste desselben Realismus, welchen wir am Pellichos kennen lernten. Aus der Inschrift geht nämlich hervor, dass das Bild der Lysimache erst nach ihrem Ableben entstand;[2]) das Gleiche ergibt sich auch für das Standbild des Simon aus den chronologischen Verhältnissen. Man begreift das Urtheil der Alten, dass Demetrios grösseren Werth auf Charakteristik als auf schöne Form legte.

Silanion von Athen, Autodidakt wie es heisst, Erzgiesser, arbeitete Athleten, den Faustkämpfer Satyros, die Olympioniken Damaret und Telestas, welch letzterer im Faustkampf der Knaben gesiegt hatte, und zwar nicht vor 369. Als athletische Figuren waren auch seine

[1]) U. Koehler, Athen. Mittheil. 1880, 318.
[2]) O. Benndorf, Athen. Mittheil. 1882, 47.

Heroen Achilleus und Theseus aufgefasst. Auch schrieb er eine Proportionslehre. Unter seinen Werken begegnet uns die erste pathetische Einzelfigur, eine sterbende Jokaste (das Gesicht liess er durch Auflage einer Silberschicht bleich erscheinen). Seine interessantesten Werke aber liegen im Porträtfach. Er hat Bilder der längst verstorbenen Dichterinnen Sappho und Korinna gemacht, nach dem Leben aber den Philosophen Platon und den Bildhauer Apollodor. Erstere Statue fand Aufstellung in der Akademie, in welcher Platon seit 387 lehrte; sie war gestiftet von Mithradates (wahrscheinlich dem von Kios, gestorben 363). Der Bildhauer Apollodor, der Tolle, so heisst er in Platon's Gastmahl, schlug öfter seine angefangenen Sachen im Jähzorn entzwei, weil sie ihm nicht genügten. So stellte denn Silanion ihn als Typus des Jähzorns dar. Nach den vorstehend mitgetheilten Anhaltspunkten zur Zeitbestimmung des Silanion kann nur ein zufälliges Begegnen mit Lysipp Veranlassung dazu gegeben haben, dass Plinius ihn mit letzterem in dieselbe Epoche setzt; Silanion war älter.[1])

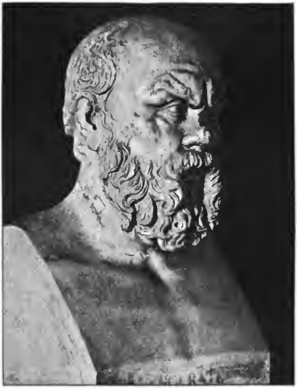


Fig 188. Sokrates. Villa Albani, Rom.
Nach Photographie.

Der merkwürdigste Kopf unter den Büsten griechischer Männer ist derjenige des **Sokrates** (Fig. 188). Eine bezaubernde Persönlichkeit, war er doch hässlich von Gestalt. Im platonischen Gastmahl vergleicht Alkibiades ihn den Silenshermen in den Läden der Bildschnitzer; man konnte sie aufklappen und fand ein Götterbild darin. So wohnte ein Gott in dem unschönen Körper. Den Griechen, deren höchstes Ideal eine schöne Seele in schönem Leibe war, trat eine solche Erscheinung befremdend entgegen und gab ihnen zu denken. Sokrateshermen sind aus dem Alterthum mehrere erhalten. Sie entsprechen der

[1]) Ad. **Michaelis**, Zur Zeitbestimmung des Silanion 1884.

Schilderung des Alkibiades so genau, dass der Verdacht entstehen konnte, der bildliche Typus des Sokrates sei eine Fiction auf Grund eben der platonischen Stelle. Der Arbeit nach stammen die Exemplare aus später Zeit. Aber wenn anders sie wirkliche Porträts des Philosophen sind, so muss ihr Prototyp, wenn nicht zu seinen Lebzeiten, doch spätestens unmittelbar nach seinem Tode geschaffen worden sein, als die Züge seines Kopfes noch in Aller Vorstellung lebten. Und so tritt denn die Sokratesherme in die Linie der ersten unter den realistischen Porträts des neuen Stils.



Fig. 189. Eirene mit dem Knaben Plutos. München. (Das Kännchen ist falsche Ergänzung.)
Nach Photographie von G. Böttger.

Nun die Götterbildnerei, welche auch von den politischen Verhältnissen sich abhängig zeigt, und welche einerseits an das Alte anknüpft, andererseits aber ebenfalls neuen oder erst kürzlich eingeschlagenen Richtungen folgt.

Unter den Künstlern der Zeit nimmt zuerst der Erzgiesser **Kephisodot** von Athen, der Schwager des Phokion, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Vielleicht im Zusammenhang mit Konon's Schöpfungen stand es, dass **Kephisodot** Erzstatuen des Zeus Soter, mit dem Scepter in der Linken, der Nike auf der Rechten, und der Athena Soteira mit der Lanze für den Tempel jenes Gottes am Hafen arbeitete. Wiederum ist mit Wahrscheinlichkeit combinirt worden, dass es die nach Timotheos' erwähntem Erfolg in Athen beschlossene Einführung des Cultus der Friedensgöttin war, welche die Veranlassung gab, dass unser Künstler das Bild eben dieser Göttin als Pflegerin des Reichthums schuf, Eirene das Kind Plutos auf dem Arme tragend. Athenische Münzen sind mit einer Abbildung der Gruppe verziert: die Göttin in Gestalt einer hehren Jungfrau stützt sich mit der Rechten auf ihr hohes Scepter und trägt auf dem linken Arm das Knäbchen, welches durch ein Füllhorn als Verkörperung des Reichthums bezeichnet ist. Es hebt Köpfchen und Händchen zur Pflegerin empor, welche ihr Angesicht zu ihm herabneigt. Von antiken Marmorcopien des Bronzeoriginals kam im Piräus ein Bruchstück zu Tage und ein fast vollständiges Exemplar besitzt die Münchener Glyptothek (Fig. 189).[1] Hesiod hatte die Friedensgöttin mit ihren Schwestern Ordnung und Gerechtigkeit als Horen und Walterinnen des Reichthums gepriesen, und als Jungfrau, wie eine Hore, stellte sie Kephisodot im Bilde dar. Wie er auch bei seinen im Piräus aufgestellten Göttern des Heils fühlbar gethan hatte, so knüpfte er auch hier an die Gestalten des Phidias an. In Stellung und Gewandung reiht sich Eirene an die zahlreichen Jungfrauengestalten, welche die perikleische Kunst um die

[1] H. Brunn, Ueber die sogenannte Leukothea.

Athena Parthenos geschaart hatte. Aber die Kopfbildung und die Neigung des, allerdings immer noch blos durch die Geberde, noch nicht durch die Gesichtszüge seine Empfindung äussernden Hauptes zu dem ihr entgegenstrebenden Knäbchen verräth die neue Zeit. Nicht in der Gruppirung des Kindes mit der Wärterin liegt an sich das Neue, solche Gruppen hatte auch die frühere Kunst gekannt; wohl aber in dem stimmungsvollen »Zusammenneigen der Köpfe wie der Herzen«. Wiederum war es ein alter Typus, Hermes, das neugeborne Bacchuskind den Pflegerinnen, den Nymphen, zutragend; Kephisodot gestaltete auch dies Motiv neu, indem er es aus der Handlung heraushob und den Gott darstellte, wie er selbst des Kindes wartete. Wir besitzen keine Nachbildung dieses Werkes; aber es ist Ursache, dasselbe in der Erinnerung zu behalten. Ferner bildete er zwei Musengruppen für ihr Heiligthum im Thal des Helikon, einmal zu dreien, einmal zu neunen. Ein anderes Werk scheint ein Ehrenbildniss gewesen zu sein: ein Redner mit gehobener Hand. Wir sehen hieraus, dass bereits damals die typische Geberde des Redners (Gestus der *adlocutio*) von der griechischen Kunst festgestellt war.

Kephisodot hat einmal mit einem Xenophon zusammengearbeitet, der mit einem, in anderem Zusammenhang, aber wiederum neben Kephisodot genannten Athener des Namens identisch sein wird. Jene Beiden waren zu den Arbeiten für Megalepolis herangezogen worden; es galt, die Bildsäulen für den Tempel des Zeus Soter, welcher diesmal thronend dargestellt wurde, zur Linken die Artemis Soteira, zur Rechten die Personification der Stadt Megalepolis. Der Athener Xenophon machte auch das Bild für das Heiligthum der Tyche in Theben: er bildete sie in gleichem Typus wie Kephisodot die Eirene, mit dem Plutosknaben auf dem Arm; doch führte er persönlich nur Gesicht und Hände aus, der Thebaner Kallistonikos das Uebrige.

Die Gedanken bewegen sich in Einem Kreis, und es sind Gedanken des Friedens, welche sich in den Verkörperungen des Friedens oder des Glückes, die den Reichthum pflegen, bedeutsam aussprechen; und wenn im anderen Bilde das Bacchuskind von Hermes gewartet wird, so liegt auch dies nicht fernab. Wie nun der Kopf der Eirene verwandt ist solchen des cerealischen und des bacchischen Kreises, so ist andererseits die Glücksgöttin gern specialisirt als die Patronin der Stadt, welche das Bild errichtete, als das »Glück der Stadt« und die Personification der Stadt selbst. Man wolle selbst an alle Bilder, welche in diesem Künstlerkreise und in dieser Zeit entstanden, vorab an alle Götter und Heroen des Heils, die Frage stellen, ob sie nicht auch in demselben friedlichen Gedankenkreise ihren Lebensquell hatten.

Wurden auch auswärtige Künstler zur Herstellung der für die neugegründeten Städte benöthigten Statuen in Anspruch genommen, so leistete die Hauptarbeit doch ein Einheimischer, Damophon aus Messene, überhaupt der einzige nennenswerthe Künstler von dort. Für Messene selbst schuf er aus parischem Marmor das als bemerkenswerth bezeichnete Bild der Göttermutter; ferner die Artemis Laphria im Schema einer Jägerin; endlich die Marmorbilder für das Heiligthum des Asklepios: den Gott selbst und seine Söhne, Apollon mit den Musen und Herakles, die Stadt Theben (dabei stand die Statue des Epaminondas aus Eisen, von anderer Hand), endlich Tyche und Artemis Phosphoros. Für Megalepolis arbeitete Damophon die Mehrzahl der Bildwerke des Heiligthums der grossen Göttinnen Demeter und Persephone (hier Soteira genannt); diese Beiden selbst, fünfzehn Fuss hoch, aus Marmor, die Kore akrolith (die Gewandung aus Holz). Vor ihnen standen zwei Figuren gewöhnlicher Grösse, Mädchen im

altdorischen Chiton, deren jedes einen vollen Blumenkorb auf dem Kopfe trug; nach Einigen Bilder der Töchter des Künstlers, nach Anderen Athena und Artemis als die Gespielinnen bei Persephone's Blumenlese. Von anderen Bildwerken desselben Tempels ist es nicht gewiss, ob sie von Damophon herrühren. Doch befand sich innerhalb des zugehörigen Tempelhofes noch ein Heiligthum der Aphrodite; darin standen zwei Schnitzbilder von der Hand des Damophon, Hermes und Aphrodite Machanitis, letzteres akrolith, Gesicht, Hände und Füsse von weissem Marmor.

Unweit der arkadischen Stadt Akakesion befand sich ein altes Heiligthum der nämlichen zwei Göttinnen, hier Demeter und Despoina genannt. Auch deren thronende Bilder waren von Damophon, angeblich aus einem einzigen, innerhalb des Tempelhofes auf Grund eines Traumes ausgegrabenen Steinblock, jedes so gross wie das Tempelbild der Göttermutter zu Athen. Demeter trug eine Fackel in der Rechten und legte die andere Hand auf die Schulter der zu ihrer Linken sitzenden Despoina; letztere hielt mit der linken Hand ein Scepter und hatte auf dem Schooss die heilige Kiste, auf welche sie die rechte Hand legte. Beiderseits des zweisitzigen Thrones standen Figuren, neben Demeter ihre Tochter (nach der von Aeschylos den Hellenen mitgetheilten ägyptischen Lehre) Artemis, die ein Hirschfell umgenommen hatte und den Köcher an der Schulter trug, in der einen Hand eine Fackel, in der anderen zwei Schlangen hielt; zu ihren Füssen lag ein Jagdhund. Zur Seite der Despoina stand Anytos in Rüstung, nach der Legende ein Titane, welcher die Despoina aufgezogen hatte. Unter den Götterbildern waren die Kureten, am Bathron die Korybanten dargestellt. Für Aegion am korinthischen Meerbusen lieferte Damophon in das Heiligthum der Geburtsgöttin die Eileithyia selbst, aus pentelischem Marmor Gesicht, Hände und Füsse, die Gewandung aus Holz. Sie war vom Kopf bis zu den Fussspitzen in ein dünnes Gewand gehüllt, hatte die eine Hand bedeutsam ausgestreckt, in der anderen eine Fackel. In der Nähe befand sich das Heiligthum des Asklepios mit Bildern des Gottes und der Hygieia, laut der metrischen Inschrift auch von Damophon. Wie Kephisodot, so, und noch mehr, scheint sich auch Damophon zunächst an das Vorbild des fünften Jahrhunderts und der grossen Bildschnitzerei des Phidias gehalten zu haben. Auf keine Weise kann es überraschen, zu hören, dass gerade er ausersehen wurde, das aus den Fugen gegangene Bild des olympischen Zeus des Phidias wieder zusammenzurichten.

Epoche des Praxiteles.

Wir betrachten nunmehr die Kunst des vierten Jahrhunderts in ihrer Fülle, Architektur, Sculptur und Malerei nacheinander.

Baukunst.

In der Baukunst des vierten Jahrhunderts walten einstweilen noch die alten Stile vor, der dorische und der jonische; der korinthische muss sich erst noch herausarbeiten. **Dorische Tempel** des Jahrhunderts, damals neugebaut, sind das Metroon zu **Olympia**, der ältere Tempel des Heiligthums auf der Insel **Samothrake**, der Tempel der Athena Polias auf der Burg von **Pergamon**.[1]) Hinzu fügen wir das Felsengrab (Gerdek Kaiasi) von Nacoleia in **Phry-**

[1]) Vergl. Ausgrabungen zu Olympia. Untersuchungen auf Samothrake. Alterthümer von Pergamon 2.

gien,[1]) mit vier dorischen Säulen schönsten Stils, welches die fortschreitende Hellenisirung der östlichen Gebiete beweist; zuerst hatten wir dieselbe in Lykien beobachtet, nun auch in Phrygien.



Fig. 190. Sculpirte Säule vom Artemistempel zu Ephesos.

Im jonischen Stil sind gerade im vierten Jahrhundert einige der grossartigsten Bauten errichtet worden, welche in Aller Munde sind. Der Tempel der ephesischen Artemis war 356 durch den Brand des Herostratos zerstört worden; den Neubau leitete Deinokrates. Er war 225 Fuss breit, 425 Fuss lang, hatte 127 Säulen mit 60 Fuss hohen Schäften. Im British Museum befinden sich werthvolle, durch Ausgrabung gewonnene Reste dieses Baues.[2]) Sechsunddreissig von den Säulen waren am unteren Ende des Schaftes mit lebensgrossen Relieffiguren verziert (*columnae caelatae,* Fig. 190); erst oberhalb dieses hohen Reliefbandes begann die Cannelirung. Auch von diesen Säulenreliefs sind bedeutende Bruchstücke erhalten; diese schönen Sculpturen gehören noch dem Uebergangsstile an, und zwar dem attischen, von welchem wir als Specimen die Eirene des Kephisodot mittheilten und besprachen (Seite 228).[3])

Der Architekt Pytheos baute den Tempel der Athena Polias zu Priene, wiederum in jonischem Stil; derselbe war vollendet, als Alexander der Grosse 340 dahin kam und nun seinerseits die Weihung vollzog. Reste des Tempels bewahrt das British Museum. Darunter befindet sich der fragmentirte Fuss einer kolossalen Akrolithstatue und ein weiblicher Kopf mit eigenthümlich schematischer Löckchenfrisur; Anderes ist späteren Ursprungs.[4])

Maussolos von Halikarnass war 351 gestorben, nachdem er die Stadt glänzend erneuert hatte; ähnlich Rhodos stieg sie, den Hafen im Halbkreis umfassend, theaterförmig den Abhang hinauf, von der Burg gekrönt. Der Palast war ein Ziegelbau, mit Marmorplatten verkleidet, für unser Wissen das erste Beispiel dieses Verfahrens. In halber Höhe des Abhangs lief eine Ringstrasse, und hier in der Mitte der Stadt errichtete Artemisia ihrem Gemahl das Heroon, das sogenannte Mausoleum, welches unter die sieben Weltwunder gezählt und dessen Name zum Gattungsnamen für alle grossen Grabmäler wurde. Architekten waren Satyros und der bereits genannte Pytheos, letzterer machte auch die krönende Quadriga;

[1]) Steuart, pl. 12.

[2]) Wood, Ephesos.

[3]) Eine Probe der ephesischen Säulenreliefs, Archäol. Zeitung 1872, Taf. 65. 66; vergl. C. Robert, Thanatos u. A.

[4]) Vergl. Rayet et Thomas, Milète. Society of Dilettanties, Jonian antiquities IV.

zu den übrigen Sculpturen wurden vier Künstler berufen, **Skopas**, **Bryaxis**, **Timotheos**, **Leochares**, jeder soll die Sculpturen einer Front übernommen haben, Skopas die Ost-, Leochares die Westseite, Bryaxis und Timotheos die Langseiten. Der Bauform lag immer wieder das alte Schema des Grabthurms zu Grunde, welches wir zuletzt im Nereïdenmonument hellenisirt gesehen hatten (Seite 204). Dessen Aufbau aber wurde vom Maussoleum noch überboten. 140 Fuss hoch, mass es 440 Fuss im Umfang. Auf dem kubischen Unterbau stand wiederum der ringsumsäulte jonische Tempel, welcher nun aber, dies war das Neue, statt des üblichen Giebeldaches eine Pyramide von vierundzwanzig Stufen trug, mit dem erwähnten Viergespann gekrönt (vergl. die Skizze Fig. 191). Das Pyrgosgrab mit einer Pyramide abzuschliessen, war ja altorientalischer (ägypto-syrischer) Brauch; aber neu war, die Pyramide auf einen griechischen Tempel zu setzen und sie als Postament eines Bildwerks zu gestalten. Alle Sculpturen waren von Marmor. In Folge der Ausgrabung besitzt das British Museum Reste von vier Friesen (Wagenfries; Kentauromachie und Amazonenkampf; metopenartige Platten, welche in die Wand eingesetzt waren), von der Quadriga, zwei Kolossalstatuen, des Maussolos und der Artemisia oder wen diese Frauengestalt vorstellen mag, und von Reitern und Löwen, welche an dem Grabmal eine uns nicht näher bekannte decorative Aufstellung gefunden hatten.[1])

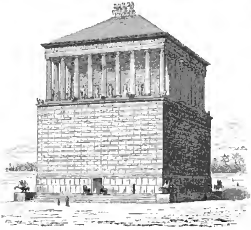


Fig. 191. Das Mausoleum von Halikarnass.
Skizze einer Restauration.

Die **korinthische** Säule war zuerst am Tempel zu Bassä vereinzelt aufgetreten, dort mitten zwischen jonische Säulen eingeschaltet. Sodann war im Rundbau zu Epidauros die innere Säulenstellung bereits durchaus korinthisch. Aber auch jetzt ist noch von keinem auch im Aeussern korinthisch gebauten Tempel zu reden, der neue Stil wird blos im Innern gewagt. Als der grösste Tempel in der ganzen Peloponnes nächst dem Zeustempel zu Olympia, auch als der schönste und ganz aus Marmor, wurde in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu **Tegea** in Arkadien, nachdem der alte Tempel der **Athena Alea** im Jahre 395 abgebrannt war, ihr ein neuer gebaut, wir wissen nicht wie bald nach dem Brand, angeblich durch **Skopas**. In ihm waren zum ersten Mal alle drei Säulenordnungen vereinigt angewendet, aussen die dorische, innen die jonische und die korinthische; zweifelhaft ist nur, wie letztere beide Ordnungen auf die Glieder des Hauses, Pronaos und Cella, sich vertheilten. Die architektonischen Reste, welche eine deutsche Ausgrabung an die Hand geliefert hat, sind sorgfältig gearbeitet.[2]) Ein korinthisches Kapitell ist leider nicht aufgefunden worden. Ein immerhin erwünschtes Kriterion zur

---

[1]) **Newton**, Discoveries at Halicarnassus.
[2]) **Milchhöfer**, Mittheilungen 1880, 52. **Dörpfeld**, daselbst 1881, 274.



Fig. 192. Dreifussträger des Lysikrates. Athen.
Nach Photographie.

Beurtheilung des Stiles gibt der Dachrand mit seinen Palmetten auf pflanzlich durchgebildeten Ranken zwischen Löwenköpfen in der Art von Fig. 180. Derartige Simen aus dem Jahrhundert liessen sich noch mehrere nachweisen. Auch von den Giebelsculpturen sind wichtige Bruchstücke vorhanden.

Um die weitere Entwicklung des korinthischen Kapitells kennen zu lernen, müssen wir etwas vorgreifen bis in die Zeit Alexanders. In der Umgebung des athenischen Theaters pflegten die Dreifüsse aufgestellt zu werden, welche in den dramatischen Wettkämpfen gewonnen worden waren; mehr oder minder hohe, einfacher oder reicher ausgebildete Postamente trugen diese ehernen Tripoden. Die vom Theater aus um den Ostfuss der Akropolis herumführende Strasse war zu beiden Seiten mit manchen solchen Dreifussträgern besetzt und hiess davon die Tripodenstrasse; ein solches Monument hat sich an Ort und Stelle erhalten, welches Lysikrates 334 weihte (Fig. 192). Auf quadratem Unterbau, dessen Quadern einen Randbeschlag haben, erhebt sich eine kreisrunde schlanke Aedicula, mit korinthischen Dreiviertelsäulen besetzt, somit als Peripteros gedacht. Der Fries ist mit bacchischer Darstellung in Relief verziert.

Auch das Zeltdach ist aus Marmor; Dachziegel sind in Relief angedeutet, als Knauf baut sich eine prächtige Akanthusblume auf, welche als Mittelstütze den Kessel trug; die drei Füsse des Weihgeschenks ruhten auf drei aus den Dachziegeln sich erhebenden consolenartigen Blättern. Das Ganze ist eines der anmuthigsten Erzeugnisse der attischen Architektur und mit der reichsten Entfaltung von Akanthusornament geschmückt, leider arg verwittert. Vorzüglich aber verdient das Kapitell genauere Betrachtung; nicht allein, dass es das schönste aller erhaltenen korinthischen Kapitelle ist, sondern es zeigt den Typus auch auf einer neuen Entwicklungsstufe (Fig. 193.)

Diese weitere Entwicklung des korinthischen Kapitells wird von den nämlichen Tendenzen beherrscht, welche seine Entstehung herbeigeführt hatten. Die kubische Abmessung der Hauptdimensionen genügte auf die Dauer nicht, man verlangte den Aufbau immer noch schlanker. Vergleichen wir das Kapitell vom Lysikratesdenkmal mit demjenigen von Epidauros (Seite 211), so bemerken wir, dass das Verhältniss von Höhe und Durchmesser verändert ist. An der Hauptpartie, der Stielvoluten und der Akanthusblätter, ist allerdings immer noch die Höhe gleich dem untern Durchmesser; aber die bisherigen zwei Akanthusblattreihen sind zu Einer verschmolzen, dafür aber ist ein neues »unterstes Blatt« *(folium imum)* untergeschoben, welches aus Schilfblättern besteht. Um dessen Höhe nun ist das Kapitell jetzt höher als breit, statt kubisch ist es jetzt überhöht. Es muss als Ausnahme gelten, dass hier am Untertheil des Kapitells Schilfblätter eintreten; sonst herrschen durchaus Akanthusblätter; die Singularität hängt mit der anderen zusammen, dass an den Säulenschäften des Lysikratesdenkmals auch die Cannelüren in ihren oberen Endigungen naturalistisch umgebildet sind, eben auch in Schilfblätter. Parallel mit dem Schlankerwerden des ganzen Kapitells geht nun noch eine weitere Durcharbeitung des Volutensystems im naturalistischen Sinne. Hatten sich schon am Kapitell von Bassä Keimblätter nur die aufsteigenden Stengel gelegt, so werden sie am Lysikratesdenkmal noch höher geführt; den aufsteigenden Theil der Stengel umgibt ein solches wie eine schützende Hülse, dann aber löst es sich ab und legt sich weit ausladend (als *folium projectum*) unter die Eckvolute, ihrem Bug sich anschmiegend. Eine zweite Blatthülse umgibt alsdann die höchste Stelle des Stengels, da, wo er sich hinausbiegt. Besondere Nebenranken lösen sich ab, um je einer Hälfte der centralen Palmette als Stiel zu dienen. Das Ziel ist erreicht, die

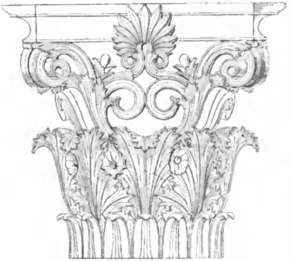


Fig. 193. Kapitell vom Denkmal des Lysikrates. (Bötticher.)

Stengel scheinen jetzt mit den Blättern Eines Gewächses und aus ihrem Kranze organisch hervorzuspriessen. Hierzu gesellte sich noch eine Verschiebung in den Verhältnissen des Schmuckes zum Nachtheil des Volutensystems, zu Gunsten der Akanthusblätter. Traten am Kapitell von Phigalia die Blattkränze fast zaghaft auf, als niedrige, eben aufspriessende Wurzelblätter, so wachsen sie nunmehr von Periode zu Periode höher, drängen die Voluten immer weiter nach oben und auf immer engeren Raum zusammen. Am Kapitell von Bassä sassen die centralen Voluten sehr tief, in halber Höhe des Kapitells, und die Palmette stiess nur eben an den Unterrand des Abacus; am epidaurischen Kapitell waren die Mittelvoluten kleiner geworden und höher gerückt, die Palmette hob ihre Spitze etwas höher; am Lysikratesdenkmal erreicht sie bereits den Oberrand des Abacus. Das Kapitell aus dem Apollotempel zu Branchidä bei Milet gehört auch noch zu dieser früheren Gruppe korinthischer Kapitelle. Bei den späteren (uns nur in römischen Monumenten vorliegenden) Entwicklungsstufen sind die Centralvoluten selbst auch bis an den Abacus hinaufgedrückt.

Plastik.

Euphranor vom Isthmos blühte um 364, ein äusserst vielseitiger Künstler, in jeder Kunstart gleich ausgezeichnet, als Plaste und Ciseleur, als Marmorbildner, als Maler; in letzterer Eigenschaft wird er anderen Ortes wieder begegnen, hier beschäftigt uns nur, was er als Plaste geschaffen. Einige seiner Hauptwerke waren in Athen, so im Tempel des Apollon Patroos dessen Bild. Andere Götterbilder, unbekannten Ortes, waren ein Hephästos, eine Athena, ein Bacchus, ein Bonus Eventus, in der Rechten die Schale, in der Linken Aehren und Mohn, eine Leto mit ihren neugebornen Kindern Apollon und Artemis auf den Armen, Verkörperungen der Tapferkeit (Arete, Virtus) und der Hellas (Graecia), eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel (Kleidnchos), eine »bewundernde und anbetende Frau«, Vier- und Zweigespanne, endlich Paris, ein Bild von bewundernswerther Charakteristik, insofern die verschiedenartigen Charakterzüge des Paris alle zugleich verständlich ausgedrückt waren. In dem Einen Bilde hatte Euphranor ihn dargestellt als denjenigen, der im Schönheitsstreit der drei Göttinnen das Urtheil gesprochen, der die Helena entführte, und doch auch als den Helden, welcher den Achill erschlug. Es war dies wieder eine Aufgabe aus dem Gebiet der Charakterzeichnung, wie dergleichen Parrhasios und Silanion bearbeitet hatten, jener im »Demos«, dieser im »Apollodor«.

Skopas von Paros war der erste der grossen Meister des vierten Jahrhunderts und zugleich der erste unter den namhaften griechischen Künstlern überhaupt, welche als Bildhauer in Marmor ihren Ruf gewonnen haben. Denn im Kreis des Phidias kamen nur vereinzelt Marmorstatuen vor. Also ein Zeichen der Zeit, ein Beweis dafür, wie der Marmor fortschreitend die Welt der Kunst eroberte. Auf Grund einer Inschrift aus Paros, aus dem zweiten Jahrhundert, in welcher ein Aristandros, Skopas' Sohn, figurirt, hat Böckh, in der Unterstellung, dass die Namen Aristandros und Skopas nach dem Herkommen in der Familie von Geschlecht zu Geschlecht wechselten, geschlossen, dass der berühmte Bildhauer Skopas, sofern man ihn als Ahn der späteren, auch aus Paros stammenden ansehen dürfte, wiederum Sohn eines Aristandros, vielleicht also des Erzgiessers dieses Namens, gewesen sei, welcher neben Polyklet mit einem Dreifuss in Amyklä begegnete. Dessen Sohn und Schüler, denn doch in

der Erzbildnerei, und zwar im Rahmen der peloponnesischen Schule, wäre dann unser Skopas gewesen, ehe er für immer zur Marmorbildnerei überging. Neben den vielen Marmorwerken des Skopas wird nämlich nur ein einziges Erzwerk seiner Hand erwähnt, welches als Jugendarbeit des Meisters betrachtet wird. Zu seiner Chronologie ist berichtet, dass er den Neubau des Athenatempels zu Tegea in Arkadien nach dem Brand von 395 ausgeführt und an dem Grabbau des 351 verstorbenen Maussolos von Halikarnass, berufen von dessen Witwe Artemisia, auch nach deren 349 erfolgtem Tode gearbeitet habe. Diese Daten als ungefähre Anfangs- und Endpunkte seiner Thätigkeit ansetzend und unter Benutzung einer Aussage des Pausanias, Skopas habe Werke an vielen Orten von Hellas, auch von Jonien und Karien gemacht, konnte man den Versuch wagen, einen Abriss seines Lebens zu construiren, demzufolge er zuerst in der Peloponnes und der übrigen Hellas, zuletzt in Kleinasien thätig gewesen wäre.[1] Nach dieser geographischen Vertheilung würden sich die überlieferten Werke etwa so gruppiren. In Elis befand sich jenes einzige Erzwerk, Aphrodite Pandemos auf einem Bocke reitend. In Tegea der Tempel der Athena Alea mit Giebelsculpturen und mit Statuen des Asklepios und der Hygieia zu beiden Seiten des aus dem Brande geretteten Athenabildes von Endoios. In Gortys in Arkadien das jugendliche Bild des Asklepios und der Hygieia in neu erbautem Tempel. In Argos das Bild der Hekate in ihrem Tempel. Im Gymnasion zu Sikyon Herakles, als Ideal der Epheben wohl jugendlich dargestellt. Am Fuss des Areopag zu Athen die Eumeniden in ihrem Heiligthume; Skopas hat sie ihrer ursprünglich freundlichen Auffassung entsprechend gebildet, die auf der tragischen Bühne eingeführten schreckenden Attribute weggelassen. In Rhamnus Apollon im Kitharoedentalar; durch Augustus ward die Statue auf den Palatin versetzt, daher ist sie auf augusteischen Münzen abgebildet; ein nah verwandter Typus erscheint auf Münzen des Nero, mit welchen die berühmte Statue aus Tivoli übereinstimmt (Fig. 194). Auch aus Attika entführten die Römer eine sitzende Hestia und Kanephoren. Ausser einer Herme reiht sich hier auch seine berühmte Bacchantin an, aus parischem Marmor, mit fliegendem Haar, in der Hand ein zerrissenes Zicklein schwingend; das lebensvolle Werk ist Gegenstand poetischer und rhetorischer Ergüsse geworden und klingt in vielen



Fig. 194. Apollon Kitharoedos. Vatican.
Nach Photographie.

[1] L. Urlichs, Skopas' Leben und Werke.

antiken Darstellungen solcher Mänaden nach. In **Megara** stellte Skopas neben die elfenbeinerne Aphrodite alterthümlichen Stils den Liebesgott in dreifacher Gestalt, in drei Knaben an der Grenze des Jünglingsalters unter den Namen Liebe, Sehnsucht und Verlangen (Eros, Himeros und Pothos). In **Theben** vor dem Eingang zum Ismenion eine Athena Pronaia zu dem Hermes Pronaios des Phidias; sodann das Bild der Artemis Eukleia in ihrem Tempel. Auf der Insel **Samothrake** Aphrodite und Pothos. In Chryse in der Landschaft **Troas** Apollon Smintheus, welcher den Fuss auf eine Maus setzt. In **Kleinasien** befanden sich auch ein kolossaler sitzender nackter Ares, auch eine unbekleidete Aphrodite, welche von Einigen noch über die praxitelische gestellt wurde; ebenfalls ein umfangreiches Werk, Poseidon, Thetis und Achill, Nereïden auf Delphinen und Hippokampen, dazu Tritonen und viele andere Seewesen, Alles von derselben Hand, entweder Thetis dem Achill die von Hephästos geschmiedete Rüstung bringend, oder Achill's Zug zu den Inseln der Seligen. In **Ephesos**, im Haine Ortygia, dem Geburtsort der ephesischen Artemis, im jüngeren Tempel, deren Mutter Leto und die Nymphe Ortygia mit den neugeborenen Kindchen. An dem nach dem herostratischen Brande 356 neuerrichteten Tempel wäre, wenn der Lesart bei Plinius getraut werden dürfte, eine der reliefgeschmückten Säulen von Skopas gewesen. Endlich in **Karien** ein Dionysos (dieser Gott erscheint langgewandet auf Münzen von Knidos), eine Athena in **Knidos** und sein Antheil an den Sculpturen des Maussoleums zu **Halikarnass**.

Wenn auf die mitgetheilten Daten (395 und 351) Verlass ist, so hätte Skopas die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts arbeitend ausgefüllt. Unvereinbar hiermit ist es nun aber, wenn Plinius die Epoche des Meisters auf 420 ansetzt. So hat denn bereits Winckelmann dies Datum auf einen früheren Künstler gleichen Namens bezogen, eine Annahme, welche neuerdings wieder Geltung fand und zu der Folgerung führte, die voraufgezählten Werke unter die vorausgesetzten beiden gleichnamigen Meister zu vertheilen. Damit ist die Forschung nun wieder ganz ins Ungewisse gerathen. Andererseits ist das Jahr 395 doch nur als äusserster Grenzpunkt zu gebrauchen; das einzig zuverlässige Datum für Skopas ist 351.

Wir müssen bekennen, dass wir bis jetzt nur einen sehr unbestimmten Begriff von der Kunst des Skopas haben. Der in rauschendem Gewande einherschreitende Apollon Kitharoedos, der langgewandete, gewiss stimmungsvoll aufgefasste Dionysos, die ekstatische Bacchantin, solche Typen scheinen sich als Unterlage zu einer Charakteristik zu bieten. Auf sicherem Boden befänden wir uns, wenn wir mit vollem Vertrauen auf die Nachricht fussen dürften, er sei der Schöpfer des tegeatischen Tempels und seiner Sculpturen, von welchen ja kennzeichnende Reste vorhanden sind; oder wenn es gelänge, aus den zahlreichen Sculpturresten vom Maussoleum die Arbeiten seiner Hand mit Sicherheit auszuscheiden. Noch sind wir weit davon entfernt, weil wir kein einziges authentisch beglaubigtes Stück in Händen haben.

Ueber die Mitarbeiter des Skopas am Maussoleum sei hier Einiges vorläufig mitgetheilt. Von **Leochares** aus Athen, welchen Plinius in kaum haltbarer Ansetzung mit Kephisodot auf 372 datirt, besass der Tyrann Dionysios von Syrakus (seit 367 regierend) ein Jugendwerk. Ein Apollon mit Diadem, ein anderer vor dem Tempel des Apollon Alexikakos zu Athen, ein Zeus auf der Burg daselbst, ein anderer Zeus, später als Juppiter tonans nach Rom versetzt, Zeus und Demos im Piräus, das ist eine Reihe von Werken, welche zu Besprechung hier keinen Anlass geben. Am bekanntesten ist er durch seinen vom Adler des Zeus emporgetragenen **Ganymed**, aus Bronze. Das Thier schien zu wissen, wem es die liebliche Beute zutrug, und

seine Krallen fassten den zarten Leib schonend, ihre Schärfe durch das Gewand mildernd. Die fliessend und empfindungsvoll componirte Gruppe ist in einer vaticanischen Marmorcopie erhalten. Der Adler schwebt mit ausgebreiteten Schwingen; er hat den Knaben eben vom Boden gehoben (die materielle Stütze bildet ein im Hintergrund befindlicher Baum, unter welchem Ganymed, die Hirtenflöte blasend, gesessen hatte — der Hund sitzt noch da und schaut seinem Herrn nach). Auch Ganymed scheint die hohe Bestimmung zu ahnen, zu welcher er von der Erde genommen wird. Hinauf! Hinauf strebt's (Fig. 195).



Fig. 195. Ganymed, vom Adler geraubt. Vatican.
Nach Photographie.

Jünger war Bryaxis; wir nennen von seinen Werken vorläufig nur Asklepios und Hygieia in Megara, Dionysos in Knidos, Zeus mit Apollon und Löwen in Patara. Timotheos aus Athen ist noch bekannt durch seinen Asklepios von Troizen und eine Artemis.

Praxiteles, wahrscheinlich des Kephisodot Sohn, aus attischem Hause.[1]) Plinius setzt seine Epoche auf die 104. Olympiade (364), Pausanias in die zweite Generation nach Alkamenes. Er mag älterer Zeitgenosse des Philipp von Makedonien gewesen sein, welcher 382 geboren, 356 König, 338 in der Schlacht von Chäronea Herr über Griechenland, 336 erst 46 Jahre alt ermordet wurde. Als Sohn und vermuthlich Schüler des Kephisodot wird Praxiteles vor Allem die Erzbildnerei gelernt haben, wie er denn in dieser Technik manches schöne Werk geschaffen hat. Doch glücklicher war er in Marmor, auf seine Marmorwerke gründete sich sein Ruhm.

In der Auswahl der Gegenstände, welche unser Künstler bearbeitete, spricht der Geist der Zeit, doch gerade Praxiteles ist die höchste Verkörperung wenigstens der einen Richtung

[1]) U. Koehler, Mittheil. 9, 78.

des Zeitgeistes, sofern derselbe die Schönheit im Lieblichen suchte, blühendes Leben, sanftere Regungen, friedlichen Genuss bevorzugte.

An fünfzig Werke seines Fleisses sind mit Namen überliefert; sollten wirklich einige ihm zu entziehen und wieder einem älteren Namensvetter zuzuweisen sein, so blieben noch immer genügend übrig, um darnach seine Kunstrichtung mit Sicherheit beurtheilen zu können. Fünfmal figurirt allein Aphrodite, welche in den früheren Kunstperioden mehr im Hintergrunde geblieben war; ihre Gehilfin Peitho, die Ueberredung, hat er gespalten, in der Paregoros verzwiefacht. Eros kommt viermal vor. Bacchus zweimal, der Satyr zweimal, ausserdem noch einmal Dionysos mit einem Satyr und einem Mädchen, Methe, die Trunkenheit, gruppirt; der Satyr war im Alterthum unter dem Namen der Berühmte (Periboëtos) bekannt. Chöre von Bacchantinnen, Mänaden und Thyiaden, und Silene; auch andere Chöre tanzender Mädchen, Karyatiden und Thespiaden. Danaë im Kreis lachender Nymphen mit Pan, der einen Weinschlauch trägt. Frauenschönheit und Liebe führten den Reigen; neben dem Weine fehlen auch nicht die Früchte des Feldes und ihre Götter. Demeter mit Persephone und Jakchos im Verein, wiederum Demeter mit ihrem Sendling Triptolemos, welcher die Frucht der Ceres unter die Menschen zu verbreiten ausfährt, und Flora (Kora?). Auch die pathetische Scene dieses Kreises, den Raub der Kora durch den Hades, hat er dargestellt. Ein verwandtes Paar ist der gute Gott, Agathos Daimon (eine Art Pluton, mit dem Füllhorn im Arm) und seine Genossin Agathe Tyche. Tyche (Fortuna) selbst ward als Verwandte des cerealischen Kreises verstanden, so gut wie die Eirene, welche Kephisodot gestaltet hatte. Endlich der böotische Localgott der Unterwelt, Trophonios, im Typus des ihm gleichartigen Asklepios dargestellt. Sodann die delphischen Gottheiten Apollon und Artemis mit ihrer Mutter Leto. Apollon mit der Eidechse; die Artemis von Brauron; eine andere Artemis mit Fackel und Hund, den Köcher auf dem Rücken; Leto; dieselbe mit ihren Kindern zweimal, einmal mit einem Relief an der Basis (Muse und Marsyas). Sodann Apollon und Poseidon in Gruppe nebeneinandergestellt (vermuthlich als die attisch-jonischen Stammgötter). Auch fehlen die höchsten Götter nicht ganz, Hera Teleia vertritt sie; Hera thronend zwischen Athena und Hebe. Die Zwölfgötter.

Gegenstände aus dem athletischen Kreis hat Praxiteles seltener behandelt. Der Wagenlenker, welchen er auf eine bewunderte Quadriga des Kalamis stellte, oder der Krieger neben seinem Ross in einem Grabrelief, fallen nicht sonderlich ins Gewicht; eher die Thaten des Herakles, dargestellt in den Giebeln seines Tempels zu Theben.

Die vergoldete Statue der Hetäre Phryne, die Gegenbilder einer »weinenden Ehefrau« und »einer lachenden Dirne«, ferner die »Bekränzende«, »die ein Armband Umlegende«, die »Korbträgerin« (Stephanusa, Pseliumene, Kanephore) bleiben alle in seinem Genre.

Vielleicht eines seiner früheren Werke, worin aber sein Stil bereits klar ausgeprägt ist, zugleich das einzige uns erhaltene und bezeugte Originalwerk von der Hand eines der grossen Meister, muss der Hermes aus Olympia die Reihe derjenigen Werke eröffnen, von welchen uns eine directe oder indirecte Anschauung vergönnt ist.

Hermes, der vielgewandte, der behende Bote des Zeus, der allbereite Geleitsmann, in der alterthümlichen Kunst gereifteren Alters, wurde in der Blüthezeit als wohlgebauter und wohlgeschulter Jüngling gegeben, dergleichen heranzubilden die Aufgabe der Palästra war, also nach allen Richtungen wohl geeignet, das Ideal eines hellenischen Jünglings vorzustellen.



Fig. 196. Hermes des Praxiteles. (Nachträglich ist noch der rechte Fuss und das Kinderköpfchen gefunden worden.)
Ausgrabungen zu Olympia.

In der Ringschule wie auf dem Platz der Kampfspiele war sein Bild am rechten Ort. In diesem Sinne wäre ein Hermes in Olympia schon hinreichend motivirt. Und als solches Jünglingsideal hat auch Praxiteles den Gott hingestellt; doch hat er ihn nicht rein in dieser Bedeutung gegeben, sondern einen Zug hinzugefügt, welcher, mochte er dem Künstler aufgetragen sein oder von ihm selbst frei gewählt, die Aufgabe dem Künstler erst recht zu Sinn formulirte. Es ist das Bacchuskind auf dem Arm des Hermes. Das Motiv ist nicht neu, von seinem Vater hatte Praxiteles es geerbt. In der Composition und dem plastischen Aufbau wirkt es an seiner Stelle, ohne darin eine bedeutende Rolle zu spielen, aber es gibt den Ton an für die Stimmung.

In der Linken den Heroldsstab, den Arm auf einen Baumstamm gestützt, an dessen Aststümpfen die abgenommene Chlamys aufgehängt ist, steht der junge Kinderfreund vor uns, den einen Fuss etwas zurückgesetzt, der rechte trägt und treibt die Hüfte in jener schönen Contour heraus, welche einer der Gedanken des Praxiteles war. Auf dem gestützten Arm sitzt das Knäbchen, ein Mäntelchen um die Beinchen geschlagen, recht göttlich sicher und frei, nur da es greifend sich vorneigt, dem Antlitz und der gehobenen Hand des Gottes entgegen, tritt das linke Füsschen gegen den Stamm und das rechte Händchen legt sich zutraulich auf des Freundes Schulter. Er hält in der gehobenen Rechten eine Traube dem Kind vor die Augen und schaut verloren aus leise geneigtem Haupt an dem Knaben vorbei, kaum mit dem Blick ihn streifend, das Antlitz von einem Strahl unsäglicher Gottesheitere und Sinnesmilde erhellt. Nur damit diese Stimmung in dem Gotte motivirt sei, gab ihm Praxiteles das Kind auf den Arm; dass es gerade Bacchus war, lag in der Ueberlieferung, diente dem Künstler aber dazu, der Stimmung wie einen concreten Geschmack zu geben, Alles in discretester Beimischung.

Praxiteles hat wenig Gruppen componirt; seine Meisterwerke waren Einzelfiguren, und in Gruppen, wie die in Rede stehende, ist die eine Figur durchaus Hauptperson, die andere nur Beigabe, eine Art Attribut. Ferner aber waren seine Einzelfiguren auch nicht in Action gegeben, wie etwa ein kämpfender Heros oder der myronische Diskobol, sondern in Ruhe, es waren Standbilder. Deren Entwicklung geht ihren Weg für sich und Praxiteles machte in ihrer Weiterbildung Epoche. Seine Figuren stehen in Ruhe, aber nicht in der völlig unbewegten Ruhe älterer Tempelstatuen, sondern sie sind in eine geringe Action versetzt, weit entfernt von jeder pathetischen Erregung, nur eben hinreichend, die Haltung um ein Weniges zu beleben. Der Art ist das leichte Spiel mit der Traube, zu welchem Hermes durch das Kind auf dem Arm veranlasst wird, und welches zwar zu seiner Stimmung beiträgt, aber im Grunde ihn nicht so sehr in Anspruch nimmt.

Haben wir den Hermes als Standbild anzusehen, so müssen wir zunächst fragen, wie er denn hingestellt ist. Vorausgesetzt ist die polykletische P o n d e r a t i o n, die Unterscheidung von Stand- und Spielfuss, das Zurücksetzen des letzteren. Wie beim polykletischen Doryphoros trägt der rechte, der linke steht spielend zurück. Dieser Gedanke aber ist zu einer Consequenz geführt, von welcher der Doryphoros weit entfernt ist. Durch die Seitwärtsschiebung des Schwerpunkts ist der Körper am Hüftknochen der Standbeinseite gleichsam aufgehängt; die Hüfte wird hier herausgedrängt, und die Seitencontour der Figur beschreibt diese vollgeschwungene Curve, welche für praxitelische und nachpraxitelische Gestalten so bezeichnend ist, dass ihr Vorhandensein genügt, Torsen in den angegebenen Grenzen kunstgeschichtlich zu bestimmen.

Gern fügte nun Praxiteles noch eine äussere A n l e h n u n g zu der Figur, wie hier den Baumstamm, auf welchen sich der belastete Arm stützt. Das Hauptgewicht trägt der Fuss, ganz leicht nur stützt sich der Arm auf, nur wenig neigt die Figur nach der Anlehnung, die fast

mehr für das Auge berechnet ist, für dieses allerdings die Composition des Standbildes wesentlich erweitert. Der Körper des Stammes ist dabei durch die übergehängte Draperie noch verbreitert, verhüllt und belebt. Zugleich gilt die Stütze auch in materieller Beziehung dem spröden Marmor den Rückhalt für die immer dünne Knöchelpartie, welchen wir in Marmorcopien von Bronzeoriginalen so oft in allerlei Baumstümpfen hinzugefügt sehen. Was dort Nothbehelf ist und inhaltlich meist störend, hat Praxiteles in die Composition einbezogen, motivirt und künstlerisch werthvoll gemacht. Nach dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens müssen wir diese Neuerung auf seine Rechnung setzen; es ist ja nicht ausgeschlossen, dass er darin Vorgänger hatte, sogar wahrscheinlich, dass ihm irgendwie vorgearbeitet war.

Wie die Fussstellung, so hatte auch die Hebung des Armes bereits Polyklet und die Kunst des fünften Jahrhunderts angewendet, ingleichen die Neigung des Hauptes; doch hat Praxiteles die überkommenen Motive alle in seinem Geiste neugeboren.

Um nun die Composition recht aufzufassen, hätten wir zuvor den richtigen Standpunkt zu wählen; doch bei Antiken ist uns diese Sorge genommen. Gerade der Hermes, wie er mit so ausgesprochener Front uns gegenüber steht, mag als Ein Beispiel für viele den Satz erhärten, dass die Alten ihre Statuen stets auf Eine entschiedene Vorderansicht, auf Einen ausschliesslichen Gesichtspunkt berechneten. Modernes Vorurtheil muthet dem gequälten Bildhauer zu, in Einem Werke acht Bilder zu verschmelzen, wie in *dissolving views;* der antike Bildhauer hielt sich daran, dass jedes Bild fest auf dem ihm gegebenen Orte steht, in irgendwelcher feststehender Umgebung, mit der Front gegen den Standplatz des Beschauers gekehrt, mochte es ein Tempelsaal oder ein Markt oder eine Strasse sein. Der Hermes stand im Tempel der Hera zu Olympia, zwischen der zweiten und dritten Säule rechts auf hohem Postament, eingerahmt von den zwei Säulen und dem Architrav darüber, wie ein Gemälde oder ein Relief, hinter sich das schmale Nebenschiff, welches nicht betreten wurde, also niemals von hinten zu sehen; wirklich ist die Rückseite verhauen (vgl. Fig. 61). Stricte Vorderansicht ist es allein, woran die Alten dachten. Und wiederum wird der Hermes zeigen, wie streng dies zu nehmen ist. Seine ganze Schönheit entfaltet er nur dem, der gerade gegenüber der Mitte des Bildes seinen Standpunkt nimmt. Nur in dieser Ansicht entwickelt die Figur das Feinabgewogene der Composition, das Gleichgewicht der Massen, das Balanciren der Glieder; da strömt der Fluss der Linien schönheitgetragen in das Auge herüber.

Auch in der Proportion arbeitete Praxiteles auf dem gegebenen Grunde fort und ging von der quadraten des polykletischen Kanons aus, bleibt aber nicht bei ihm stehen, sondern beginnt eine Umbildung desselben. Der männliche Rumpf, Arme und Schenkel sind noch gar stattlich gebaut. Aber der Hals wird schlanker, der Kopf kleiner; im Gegensatz zu dem peloponnesisch quadraten des Doryphoros und des Idolino (Seite 219) bewahrt er die attisch rundlichere Form des myronischen und des jüngeren Diskobols (Seite 217). Im ovalen Antlitz wird die Stirn freier, das Untergesicht zurückgebildet.

Seine Modellirung aber lässt die polykletische weit zurück in der Detaillirung und Verfeinerung, wobei allerdings berücksichtigt werden muss, dass Polyklet für Erzguss arbeitete, welcher des reflectirenden Metalles wegen einfachere und schärfer contrastirende Form verlangt als der milder glänzende Marmor. Schon die Parthenonsculpturen waren bedeutend weicher modellirt als die Erzbilder des Jahrhunderts. Wie lebensvoll nun ist der Hermes modellirt, wie sind alle Zwischenglieder berücksichtigt, alle Uebergänge wie sanft gebildet. Insbesondere sind die erhaltenen Extremitäten bewundernswerth, Fuss und Hand so wahr wie schön.

Vorzüglich aber hat der **Kopf**, dessen Stil sich früheren attischen Köpfen, wie dem des stehenden Diskobolen oder des Münchener Salbers anschliesst,[1]) durch die reichere und weichere Modellirung gewonnen, neues Leben, nun erst Eigenleben bekommen. Ausdruck brachte die griechische Plastik vor Allem durch die Haltung hervor, wie an der Eirene des Kephisodot durch die Neigung der Köpfe. Ausdruck in die Gesichtszüge zu legen hatte auch die frühere Kunst schon versucht; wir gedenken jenes stereotypen Lächelns der alterthümlichen Statuen, wiederum des ernsthaften, bald verdrossenen, bald wehmüthigen Zuges, welchen die Vorblüthe um die Mundwinkel zu legen wusste, auch der Versuche, das brechende Auge und die sich öffnenden Lippen des Sterbenden darzustellen. Aber wie Praxiteles die Köpfe beseelt, durchseelt, das ist ganz etwas Neues. Des Lobes sind die Alten voll. In jedem Marmor, sagt Cicero, steckt ein Bild, das man nur herauszuholen braucht, selbst ein praxitelischer Kopf. Höheres kannte Cicero nicht in aller Sculptur als einen »praxitelischen Kopf«. Und solch einen praxitelischen Kopf trägt der Hermes: wie schön nicht blos diese Formen, ein griechisches, attisches Profil voll Bewegung und Anmuth, sondern wie geistvoll der Kopf, wie sitzt der Schalk in den Wangen, freundlich lächelt das Auge, wie blühend der Mund (Fig. 197). Jener so oft nachgesprochene Tadel, die antiken Marmore seien marmorkalt, muss vor diesem lebenswarmen Bilde verstummen.



Fig. 197. Kopf des praxitelischen Hermes im Profil. Funde zu Olympia.

Schon durch die **Auffassung** des Hermes als eines Ideals palästrisch geschulter Jünglinge war die unverhüllte Wiedergabe des Körpers gegeben. Haben wir schon früher ausgesprochen, dass die Darstellung des menschlichen Körpers die eigentlichste Aufgabe des Bildners ist, so müssen wir jetzt hinzufügen, dass erst in der Marmorbildnerei die Aufgabe rein zu lösen war. Und Praxiteles war im Marmor so glücklich; darum ist ihm der nackte Körper so wunderbar gelungen und am bestrickendsten des Körpers holde Blüthe, das Antlitz.

Gewand umkleidet den Körper des Hermes nicht; seinen Mantel hat er über den Baumstamm gehängt, auf den er sich stützt. Es ist das alte Griechengewand als Chlamys getragen, wie sie dem Hermes immer eignete; an der linken Seite um Schulter und Arm gelegt, auf der rechten Schulter durch eine Brosche geschlossen. Ohne diese geöffnet zu haben, hat Hermes den Mantel eben nur über den Kopf fort abgestreift und über den Baum gehängt; dieser Ein-

[1]) R. Kekulé, Der Kopf des praxitelischen Hermes.

fall verschaffte dem Künstler die brauchbarste Draperie, frei wie zufällig entstanden und doch die Massen gegliedert, die Falten schön geworfen. Ein feiner Wollenstoff faltet am künstlerischsten; solch weichen flaumigen Stoff hat der Künstler sich gedacht und den Stoffcharakter so meisterhaft wiedergegeben, in der Art wie die Falten brechen, vielmehr biegen, gross und doch voll kleinen Zwischenspiels, markig und doch weich anzufühlen. Wieder anders das dünnere Tüchlein, welches um die Beinchen des Kindes geschlagen ist, Alles in kleineren Formen sich bewegend, ein »Cabinetsstück der Meisselarbeit«. An diesen Proben sehen wir, dass die praxitelische Draperie seinem Nackten ebenbürtig war. Und wenn wir hinfort einen neuen Stil der Draperie aufblühen sehen, so dürfen wir denken, dass Praxiteles an dieser Schöpfung wesentlichen Antheil hatte.

Ist es noch nöthig bei der **Technik** zu verweilen und im Einzelnen auszuführen, wie vollkommen Praxiteles arbeitete, wie die letzte Vollendung der Oberfläche buchstäblich unübertrefflich ist? Der Sammt der Haut, das lockere Haar, das Anfühlen der gewebten Stoffe, das Lederwerk der Sandale und der Sandalenriemen, der rauhe Stamm, Alles ist in der letzten Ausarbeitung so charakterisirt, wie es nicht besser gemacht werden kann. Unsere Bildhauer bestätigen, dass Praxiteles alle Werkzeuge besessen haben muss, deren sie selbst nur irgend sich erfreuen. Endlich hatte er durch Schule und eigene Ueberlegung den Vortheil, genau zu wissen, ob und wieweit seine Marmorwerke **Polychromie** verlangten. Spuren derselben scheint auch der Hermes aufzuweisen; natürlich war die plastisch nicht existirende Pupille nur durch Farbe zu geben; auch das Riemenwerk der Sandale war durch Farbe gehoben, vielleicht das Haar, in welchem ein leicht gebauter goldener Kranz lag, wie auch der Heroldstab in der Linken von Metall gewesen sein wird. Als ein Wort des Praxiteles wird überliefert, diejenigen seiner Werke stelle er selbst am höchsten, an welche Nikias die Hand gelegt habe; solchen Werth habe er auf dessen Bemalung *(circumlitio)* gelegt. Der Körper des Hermes war nicht gefärbt. Diese Thatsache ist entscheidend für die relative Bedeutung der ganzen Zuthat, welche ihren Zweck anspruchlos erfüllte. Malerei und Sculptur war den in der Praxis herangewachsenen Alten von Haus aus nicht so entgegengesetzt wie uns Theoretikern. Arglos bediente sich der Sculptor der Beihilfe des Malers, Praxiteles derjenigen des Nikias, welchen wir als einen bedeutenden Maler der Zeit kennen lernen werden. Aber betrachten wir die Dinge in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, so wird sich die Vermuthung aufdrängen, dass in dem Jahrhundert, welches die selbständige Kraft der Malerei zum Bewusstsein brachte und unter den Bildhauern, in deren Kreisen die plastische Decoration der Architektur zur Entwicklung kam, auch in der Figurenbildnerei eine Scheidung zwischen den verschwisterten Künsten sich angebahnt haben werde. Und wenn erst die Zeit der ganz im korinthischen Stil errichteten Tempel gekommen sein wird, so dürfte auch die Polychromie der Statuen auf ihre engsten Grenzen eingeschränkt worden sein. Aller Werth des Hermes und der praxitelischen Kunst liegt in der reinen Plastik.[1])

Aus dem Hermes hat man sich auch die Vorstellung von den verwandten Gestalten heroischer und palästrischer Art zu entwickeln, wie Praxiteles sie gegeben hat, etwa den **Herakles**; doch bleibt uns immer ein Räthsel, wie er statt des ruhenden oder geniessenden Heros den thätigen darzustellen vermochte. Praxitelischer Art übrigens ist der Kopf eines jugendlichen Herakles im British Museum.[2])

---

[1]) Ueber den Hermes vgl. G. **Treu**, Der Hermes des Praxiteles, u. A. [2]) **Wolters**, Jahrbuch 1886, Taf. 5.

Am liebsten bildete Praxiteles das männliche Geschlecht in seiner freilich anziehenden Blüthe, wie sie der schönheitsüchtige Grieche im Gymnasion täglich sah, im Knaben näher dem Jüngling. So stellte sich ihm Apollon, Eros, Dionysos, auch der Satyr dar. In einer Erzfigur, welche wir aus Plinius' Beschreibung und aus antiken Copien kennen (einer Bronzestatuette der Villa Albani, Marmorstatuen im Vatican und Louvre), lehnt der jugendliche Apollon den gehobenen linken Arm an einen Baumstamm, einen Pfeil in der Rechten, den er spielend gegen eine am Stamm heraufgekommene und ihn anblickende Eidechse richtet; man nennt das anmuthige Bild den Eidechsentödter (Sauroktonos, Fig. 198). Ein anderer Apollon, der Gott des athenischen Lykeion, im Typus bekannt durch Beschreibung und antike Nachbildungen, liess den rechten Arm auf dem Scheitel ruhen, hatte wie Hermes und Sauroktonos rechtes Standbein und den Stamm zu seiner Linken; das Schema ist praxitelisch, wenn auch praxitelischer Ursprung für das Bild nicht bezeugt ist.



Fig. 198. Apollon Sauroktonos nach Praxiteles. Vatican.
Nach Photographie

Der Eros zu Thespiä, von Praxiteles selbst besonders geschätzt, der Phryne geschenkt und von ihr geweiht, aus pentelischem Marmor, ist nur in Epigrammen zweifelhafter Deutung beschrieben. Er stand praxitelisch ruhig da, ohne den Bogen zu spannen. »Liebeszauber geht von mir aus,« sagt Eros im Epigramm, »nicht in meinem Geschoss, sondern in meinem Blick«, nach anderer Auslegung »sondern in meinem Anblick«. Die erstere Fassung würde annehmen lassen, dass er den Blick auf ein Ziel richtete, vielleicht auf den Beschauer, bei der zweiten könnte er auch versunken zu Boden geblickt haben, wie der bekannte »Amor von Centocelle« des Vatican, welcher in der von Praxiteles abhängigen späteren Kunst entstanden ist, vielleicht auch als Reminiscenz eines praxitelischen Werkes.[1]) Ein zweiter Eros befand sich später bei Heius, welchen Verres bestahl; ein dritter, auch aus Marmor, der von Parion an der Propontis, ist auf Münzen der Stadt abgebildet und scheint im Eros Borghese des Louvre copirt; ein vierter, von Bronze, ist nur aus Beschreibung bekannt; er liess die rechte Handwurzel auf dem Scheitel ruhen und hob in der Linken den Bogen. Aus Praxiteles' Zeit mag auch der Elgin'sche Eros im British Museum stammen.

Der Dionysos von Elis ist uns nicht weiter bekannt. Einen anderen von Bronze beschreibt Kallistratos; er trug ein Rehfell, hatte wieder rechtes Standbein und die Linke stützte sich diesmal auf einen Thyrsosstab. Der Körper war der eines zarten jungen Menschen, das lockige Haar epheuumkränzt, aus dem heiteren Antlitz leuchteten die gluthvollen Augen in bacchischer

[1]) Eben des thespischen Eros nach E. Q. Visconti, des Amors des Heius bei Cicero, nach O. Benndorf, Bull. d. comm. munic. 1886.

Begeisterung. Eher bacchisch als palästrisch scheint auch die von demselben Schriftsteller beschriebene Gestalt des zarten Jünglings, welcher die Fülle der Locken, sie fiel auf den Rücken hinab, mit einer die Stirn umschliessenden Binde fesselte.

Unter den Satyrn des Praxiteles waren zwei besonders ausgezeichnet; den einen, innerhalb eines jener Tempelchen aufgestellt, welche als Dreifussträger in der Tripodenstrasse standen, also eine Einzelfigur, hatte der Künstler selbst seinen besten Werken beigezählt: der andere, mit Dionysos und Methe gruppirt, hiess im Alterthum vorzugsweise der Berühmte, der Vielgenannte, Allbekannte (Periboëtos). Unter den zahlreichen Satyrstatuen unserer Museen, meist Abkömmlingen der praxitelischen Kunst, lassen sich Copien gerade jener beiden doch nicht nachweisen. Als wahrscheinlich praxitelisch gelten vorzüglich zwei Typen. Ein angelehnter Satyr, mit dem linken Arm auf einen Stamm gestützt, die rechte Hand lose auf die Hüfte gestemmt, ist in über vierzig Exemplaren erhalten. Eben wegen der grossen Anzahl möchte man in ihnen gern Nachbildungen des »Periboëtos« sehen; das leider stark fragmentirte palatinische im Louvre ist so vollendeter Arbeit, dass es schon für das Original von der Hand des Praxiteles erklärt wurde.[1] Eine blühende Gestalt, welche alles Eckige und Heftige der alten Satyrnatur abgestreift hat, nur eben noch eine Andeutung davon giebt, dass hier in einem nur halb menschlichen Geschöpf das Leben in der freien Natur verkörpert ist, gleichsam eine verklärte Satyrgestalt, in reiner Daseinsfreude auf den Stamm gelehnt ruhend, recht eine Figur dazu geschaffen, an einer Quelle als ihr guter Geist aufgestellt zu werden, als Marmorwerk echt praxitelisch componirt, auch darin, dass das um die Brust genommene Pantherfell sich herrlich von der glatten Haut abhob (Fig. 199). Der andere Typus, mehr in der Weise der Erzbildnerei gedacht, ist der eines freistehend mit hochgehobener Rechten Wein eingiessenden Satyrs, demnach Bestandtheil einer Gruppe, einer bacchischen natürlich, wie er denn auch eine bacchische Binde im Haar trägt (Fig. 200).



Fig. 199. Jugendlicher Satyr in Ruhe. Capitol. Nach Photographie.

Auf den Gipfel seines Ruhmes brachte unsern Meister die knidische Aphrodite, eine Schöpfung seines freien künstlerischen Dranges. Die Stadt Kos hatte eine bekleidete Aphro-

[1]) Brunn, Deutsche Rundschau 1882, 188.

dite bestellt, welche er auch machte, aber eine zweite, unbekleidete stellte er ihnen zur Wahl. Sie blieben bei der ihrem Auftrag entsprechenden, die andere kauften die Knidier. Durch diesen Besitz ist die Stadt Knidos vor allen Städten berühmt geworden. König Nikomedes von Bithynien bot ihnen die Uebernahme ihrer immensen Schuldenlast gegen die Statue; sie gaben sie nicht her. Alle Freunde der Kunst und der Schönheit wallfahrteten, wie nach Thespiä zum Eros, so und noch mehr nach Knidos zur Aphrodite. Sie war in einem eigenen tempelartigen Gehäuse, einer Kapelle, aufgestellt, welche ausnahmsweise auch hinten eine Thür hatte, damit man die Statue auch von der Rückseite sehen könne (mehr liegt auch nicht in den Worten des Plinius, man habe die Statue von allen Seiten betrachten können).



Fig. 200. Eingiessender Satyr. Dresden.
Nach Photographie von Krone

Den uralten Typus der unbekleideten Aphrodite, das Ideal des Weibes nach seiner Natürlichkeit, hat Praxiteles im Geist der neuen Zeit neugebildet, die alte Schematik leise umbiegend und umdeutend. Die Göttin, auch sie in der schönsten Blüthe des Alters gefasst, sehen wir vor uns, wie sie, die aus dem Meer geborne, in die See gehen will. Aus ihrer Linken lässt sie das letzte Gewand auf eine hohe Vase fallen, unwillkürlich folgt der Blick dieser Richtung, während sie den rechten Fuss nach der entgegengesetzten Seite wendet, die rechte Hand in unbewusster Bewegung vorhält, der linke Fuss steht leicht zurück. Nach dort, wo das Wasser gedacht ist, hinstrebend, hat sie das Gewicht des Körpers auf den rechten Fuss geworfen, in unendlich lässigerer Haltung freilich als etwa die Amazone des Polyklet; frei, ohne äussere Anlehnung, steht sie auf ihren Füssen, der aus der Linken fallende Mantel gibt der Composition, besonders im unteren Theil, wieder Breite, Reichthum und Abschluss, zugleich dem spröden Marmor Halt. Die Idee des Bades und der Entkleidung zum Bade dient zur künstlerischen Motivirung der Nacktheit; denn die Neuzeit stand dem Götterbild nicht mehr naiv gegenüber, sie sah in der menschhaft gebildeten Gottheit doch nur den gottähnlichen Menschen, verlangte daher Motivirung der Situation aus der Sitte der Menschen. Immer blieben die Götter Ideale, aber nicht mehr als die Hochthronenden, sondern als die Urbilder und Prototype menschlicher Zustände, als fleischgewordene Ideale wurden sie jetzt dargestellt, Hermes als Urbild des mannhaften und gewandten Jünglings, Eros selbst in Liebesgedanken versunken, Bacchus im Genusse seiner Gabe, Aphrodite als göttlich schönes Weib, doch in menschlicher Daseinsweise. Die Persönlichkeit des Gottes wird beim Worte genommen, dadurch der Gott zum Menschen erniedrigt, der Mensch zum Gott erhoben. Und so empfindet die Gottheit menschlich, Aphrodite, sie nur ein Weib, schamhaft.

Die Alten wurden nicht müde, die Schönheiten der Figur zu rühmen, des Körpers und des Kopfes, den Haaransatz, die Linie der Brauen, das aphrodisisch schwimmende Auge mit dem heiteren und holdseligen Ausdruck und wieder das göttlich überlegene leise Lächeln um den Mund.

Münzen der Kaiserzeit bilden die knidische Aphrodite ab; danach sind einige Marmorstatuen als Copien derselben erkannt worden. Die beste ist vielleicht die vaticanische, mit vorgeneigtem Haupt; moderne Prüderie hat sie mit einem Blechmantel um die Beine entstellt (Fig. 201). Die münchener mit gehobenem Kopf unterscheidet sich auch durch die Aenderung



Fig. 201. Aphrodite, Vatican.
Der Mantel um die Unterfigur ist modern.



Fig. 202. Aphrodite. Munchen.
Fusse und Anderes ergänzt.

Nach der knidischen Aphrodite des Praxiteles.
Nach Photographieen von Brogi und Hanfstängl.

des Motivs. Hier ist Aphrodite aus der See gestiegen und zieht das auf der Vase liegende Gewand in die Höhe; die innere Uebereinstimmung der Composition scheint gestört, ohne dass das an sich wohl mögliche Motiv einer »schaumgebornen Aphrodite« damit rein herausgebracht wäre (Fig. 202).

Für das Nackte hatte die griechische Plastik sich bisher vorzugsweise an männlichen Figuren geübt, nach Massgabe der vorherrschenden Aufträge auf palästrische Statuen. In seinem Hermes und ähnlichen Gestalten hatte auch Praxiteles jene Entwicklungsreihe weitergeführt. Den nackten weiblichen Körper aber, welcher im Cultus zu allen Zeiten dargestellt worden war, auch in der Vorblüthe, und zwar bereits in genrehafter Motivirung, sodann im Kreise der phidiasischen Sculptur, im Westgiebel des Parthenon als Nebenfigur, ihn hat Praxiteles in der knidischen Aphrodite in die Reihe der plastischen Aufgaben ersten Ranges eingeführt. Aphrodite gehörte eben auch zu den Gottheiten milderer Art, welche das Jahrhundert bevorzugte. Dazu konnte die praxitelische Marmorsculptur ihre letzten Triumphe gerade nur in der Schöpfung des Weibes feiern; erst an der Wiedergabe des zartesten Körpers mit den feinsten Modellirungen konnte der Meissel seine Meisterschaft voll bewähren. Aeussere Umstände kamen in der Zeit fördernd hinzu, nämlich das Heraustreten eines Theiles des weiblichen Geschlechts aus den Schranken, welche die thatsächliche Enge des antiken Familienlebens ihm zog, die Entwicklung des Hetärenwesens, dessen Bedeutung auch im geistigen Leben Athens sich des öfteren bestätigt, speciell für die Künstlerwelt in den Beziehungen zwischen Praxiteles und Phryne. Nach ihrem Bilde habe er die Knidierin geschaffen, heisst es geradezu, und herrliche Frauengestalten muss sein Auge geschaut haben. Doch war das Alles nur Studie für den Künstler; denn was er endlich schuf, war doch die Göttin, von welcher auch das andere Wort gesagt worden ist, welches jenem einen gegenüber steht, dass sie selbst ihm die Gunst gewährt habe, ihre Gestalt so schauen zu dürfen, wie er sie dann wiedergab.

Minder günstig steht es um unsere Kenntniss der Gewandstatuen des Praxiteles. Die Artemis von Antikyra, mit dem Köcher auf dem Rücken, die Fackel in der Rechten, den Hund zur Linken, ist auf Münzen abgebildet. Agathos Daimon und Agathe Tyche sind, im neuen Stil drapirt, auf einem athenischen Relief abgebildet und durch Beischrift der Namen gesichert;[1]) natürlich haben dem Reliefbildner statuarische Originale vorgeschwebt, die wir gern in den praxitelischen Statuen finden möchten. Die Hera Teleia will man in der Juno der vaticanischen Rotunde erkennen, die Artemis Brauronia in der Diana Colonna zu Berlin oder in der Diana von Gabii des Louvre, und Anderes mehr.

Im Antikenvorrathe der Museen befinden sich viele Statuen, welche in Composition und Proportion, theilweise auch der Modellirung bezeugt praxitelischen Werken so verwandt sind, dass sie, wenn nicht geradezu als Copien von solchen, so doch als Nachklänge seiner Weise betrachtet werden müssen. Dem Hermes aus Olympia steht eine ganze Reihe von Statuen desselben Gottes nahe, dergleichen gerne auf Gräbern aufgestellt wurden, sei es als Bilder des Götterboten und des Führers zur Unterwelt, sei es als erhöhende Bilder des Verstorbenen im Typus des Gottes. Bedeutendere Exemplare sind der Hermes von Andros zu Athen und der sogenannte Antinous des Belvedere. Diesem reiht sich stilistisch der Meleager an, welcher an seinen Attributen, dem Haupte des kalydonischen Ebers und dem lebensvollen Jagdhund zur Seite erkannt wird; nur das Flattern des Mantels und die Durchschneidung der Linien von Hüfte und Arm an seiner rechten Seite scheint aus dem Rahmen praxitelisch sanften Linienflusses herauszugehen. Während diese zwei Typen nur in späteren, zum Theil die ursprüngliche Composition ändernden Wiederholungen erhalten sind (Fig. 203),

[1]) Sybel 6740.



Fig. 203. Meleager. Vatican.
Nach Photographie

besitzen wir unter den athenischen Grabmälern des Jahrhunderts viele, welche nicht blos nach Zeit und Ort aus der Werkstatt des Meisters herrühren könnten, sondern deren Art und Schönheit auch ernstlich nahe legt, sie in der Umgebung des Meisters entstanden zu denken, wenn der Meissel sie auch nicht ganz so vollendet hat wie den Hermes von Olympia. Die Grabreliefs haben jetzt ihre volle Entwickelung erreicht; die Figuren, in höchster Erhebung gearbeitet, haften eben nur noch am Grunde, der architektonische Rahmen ist zu einer Kapelle vertieft, welche aus vier grossen Blöcken und Tafeln sich zusammensetzt, der Reliefplatte, zwei Seitenwänden und der Deckplatte. Unter diesen Grabmälern leuchtet das am Ilissos gefundene (seines architektonischen Rahmens jetzt entkleidete) eines Jünglings hervor, welcher in palästrischer Nacktheit des dem Hermes von Olympia verwandten prachtvollen Körpers halb sitzend an einem Stein lehnt, den linken Fuss übergeschlagen, die Hände auf dem Griff einer Keule gekreuzt: auf der Steinstufe kauert sein Knabe, der ihm das palästrische Geräth nachzutragen pflegte, daneben schnuppert

sein Jagdhund; von der Seite blickt der Vater, vorgebeugt die Hand an den Mund legend, mit der Linken den Stab umklammernd, voll tiefer Trauer auf den Frühentrissenen, dessen Auge merkwürdig herausschaut, in das Auge des Beschauers und doch in das Leere (Fig. 204). Ergreifend ist die Stimmung dieses Gemäldes und herrlich die Gestalt des Jünglings; nur, müssen wir sagen, die Kreuzung der Füsse und Hände ist so naturwahr wie irgend ein Zug im ganzen Bilde, doch wieder nicht rein praxitelisch. Auch der Kopf, kurzgeschoren mit aufstehenden Stirnhärchen, ist gerade in diesem Detail nicht praxitelisch, wohl aber aus des Meisters Zeit, ein echt attischer Ephebenkopf.[1])



Fig. 204. Grabstele, am Ilissos gefunden. Athen. Rechts abgebrochen. Nach Photographie.

Draperie kam an den betrachteten Statuen des Praxiteles nur untergeordnet vor; doch genügte der Mantel des Hermes, das günstigste Vorurtheil in uns hervorzurufen. Ergänzend treten eine ganze Anzahl Denkmäler hinzu, von welchen die Mehrzahl beglaubigt, eine weitere Reihe nach begründeter Vermuthung attischen Ursprungs ist. Einzelnes stellt sich nach allerlei Kennzeichen näher zu Praxiteles, Anderes näher zu Skopas, um nur diese Hauptmeister zu nennen. Genauere Scheidung ist vorläufig nur erst anzubahnen, noch nicht mit Sicherheit durchzuführen. Als genau datirt gibt das Statuenpaar des Maussolos und der Artemisia einen Anhaltspunkt; den **Maussolos** führt umstehende Abbildung vor Augen. Ehe wir seine Gewandung betrachten, werfen wir einen Blick auf den Kopf. Maussolos von Halikarnass war Fürst von Karien. Die Karer waren keine Hellenen, in den Augen der Griechen Barbaren. Nun zeigt der Kopf der Maussolosstatue nicht allein ausgesprochen individuelle, sondern auch entschieden unhellenische Züge; dazu gehört nicht zum Wenigsten das zurückgestrichene lange Haar. Mit anderen Worten, im Kopfe des Maussolos besitzen wir die erste und älteste Barbarendarstellung, welche das Princip scharfer Charakteristik auf die

---

[1]) **Sybel**, Katalog XVIII. 53. 57. 707. 2906 (Annali 1876 G). 4125. Vergl. den legeatischen Kopf auf Seite 255 u. A.

Völkertypen ausdehnt. Der Fürst steht in ruhiger Haltung mit wenig bewegtem Spielfuss, gekleidet in Rock und Mantel, letzteren im Gewandstil des Jahrhunderts und authentisches Zeugnis desselben, wenn auch nicht gerade als seine ästhetisch werthvollste Verkörperung. Beachtenswerth ist der Umstand, dass hier zum ersten Male, besonders auf dem linken Oberschenkel deutlich, die Mangelfalten angegeben sind, das heisst die Bruchfalten, welche das unter der Mangel, genauer der Presse, gefaltete Zeug beim Liegen in der Truhe bewahrt (Fig. 205). Artemisia trägt einen Kranz kleiner Löckchen um die Stirn; dieselbe Frisur kehrt auch bei dem Kopf aus Priene und bei Frauen in gleichzeitigen Grabreliefs wieder. Ihre Draperie ist im neuen Stil gehalten und benutzt ein Motiv, welches auch in anderen Statuen wiederkehrt. Statt deren theilen wir ein paar Frauengestalten mit, welche eines der besprochenen ausgebildeten Grabmäler in Kapellenform mit Figuren in Vollrelief füllen; dessen Architektur ist noch erhalten, wie das Ganze auch noch an seiner ursprünglichen Stelle steht, im grossen Friedhof vor dem Dipylon, etwas abseits, also nicht zu den ältesten Gräbern gehörend; wir meinen dasjenige der Demetria und Pamphile. Weit entfernt von der alten ceremoniellen Gegenüberstellung, obwohl von ihr abgeleitet und diese ihre Wurzel nicht verleugnend, geht die Composition auch über das Händedruckschema noch hinaus, indem sie zwar Pamphile nach links hin sitzen, aber das Antlitz dem Beschauer zuwenden lässt, während Demetria überhaupt in Vorderansicht steht, eben nur halb der anderen sich zuwendend. Beide Frauen sind augenscheinlich in der Tracht und Haltung der Damen von guter Erziehung wiedergegeben (Fig. 206). Bringt man den Unterschied zwischen einem solchen Familien- und einem Tempelbild in Abzug, so hat die Pamphile Vieles gemeinsam mit der thronenden Demeter von Knidos im British Museum, auch einem Werk der gleichzeitigen attischen Kunst, welches wie im Reichthum der Draperie den angeführten Statuen und Reliefs, so in der Bildung und dem ausdrucksvollen Antlitz den praxitelischen Köpfen nahe verwandt ist.[1])



Fig. 205. Mausolos von Halikarnass. London. Nach Photographie von Lombardi.

In der ganzen Erscheinung gleicher Extraction, wenn der Ausdruck gestattet ist, mit Artemisia, Demetria, Pamphile, reihen sich ungezählte Porträtstatuen an, wie sie auf Gräbern, in Tempeln und anderen Ortes durch die anschliessenden Jahrhunderte in wachsender Masse geweiht wurden. Einzelne sind mit göttlichen Attributen versehen, also im Typus von

[1]) Newton, Discoveries pl. 55.

Göttinnen dargestellt, und wie wir die Demeter von Knidos in solchem Stil behandelt sahen, so dürfen wir für die praxitelischen Göttinnen, Hera, Demeter und Kore, die koïsche Aphrodite, Tyche, das Gleiche voraussetzen, wie ja auch Agathos Daimon und Agathe Tyche im athenischen Relief in demselben Stil drapirt sind. Es wird kein Zufall sein, dass wiederholt auf Gräbern Frauengestalten dieser Typik sich fanden, gepaart mit männlichen Statuen im Typus des Hermes, gerade praxitelischen Stils. So fand sich der vorerwähnte Heros in Hermesgestalt von Andros mit einer Damenstatue gesellt; ein zweites gleichartiges Paar ist aus Aegion ebenfalls in das athenische Nationalmuseum gelangt.[1]) Die Typen dieser Frauengestalten sind im vierten Jahrhundert erfunden, seitdem aber zu den neu herzustellenden Porträtstatuen immer wieder angewendet worden; nur der Kopf erhielt jedesmal die Züge der gemeinten Person. Hervorgehoben seien die früher sogenannten Vestalinnen zu Dresden, vorzügliche Statuen, in Herculaneum gefunden, neuerdings als Werke der Diadochenzeit in Anspruch genommen; ferner die Familie des Balbus, gleichen Fundorts, jetzt in Neapel, aus dem Anfang der Kaiserzeit stammend; oder die Ehrenstatuen aus dem Heratempel zu Olympia, Werke griechisch-römischer Zeit, und die noch späteren aus der Exedra des Herodes Atticus daselbst.



Fig. 206. Grabmal der Demetria und Pamphile. Athen.
Nach Photographie.

Allen gemeinsam ist der ruhige Stand und die reiche Draperie. Es gibt viele Variationen in der Stellung der Hände und dem Detail der Draperie, doch scheinen zwei Typen besonders beliebt gewesen zu sein, in so zahlreichen Exemplaren kommen sie vor; schon diese Thatsache lässt vermuthen, dass sie Erfindungen eines berühmten Bildhauers waren (Typus A und B, Fig. 207 und 208). Dass derselbe gerade ein Meister der Marmorarbeit war, scheint aus dem Gedanken hervorzugehen, das Spiel der halbverhüllten Hände durch den Stoff erkennen zu lassen.[2]) Auf ein beliebtes Motiv sei noch hingewiesen, in welchem eine Partie des Stoffes mit einer Art Rosette von der Hand gegriffen oder vom Arm an den Leib gedrückt wird; die Rosette bemerkt man sowohl an Demetria und Pamphile, wie an Fig. 209. Es bedarf kaum noch der Bemerkung, dass auch in Rundbildern Damen in dieser Art sitzend dargestellt wurden; ein älteres Exemplar, vielleicht noch in das vierte Jahrhundert zurückreichend, ist die sogenannte Olympias der Sammlung Torlonia mit dem

[1]) Athen. Mittheil. 1878, Taf. 5. 6. [2]) L. v. Sybel, Katalog XII. XIII. und Athen. Mittheil. 5, 195. 8, 24.

prachtvollen Molosserhund unter dem Stuhl;[1]) die meisten Exemplare stammen aus der Kaiserzeit und gehen unter dem Namen »Agrippina«.

In der Statue des Maussolos lernten wir eine bekleidete Männergestalt kennen; die Folgezeit hat noch grosse Schaaren ähnlicher Figuren hervorgebracht. Ihr Künstlerisches der Draperie ist dem Wesentlichen nach ebenfalls um die in Rede stehende Zeit entstanden. Wie aber De-



Typus A.
Fig. 207. Griechin.
Aus Herculaneum. Dresden.
Nach Photographie von Krone.



Typus B.
Fig. 208. Herculanerin.
Neapel.
Nach Photographie.



Fig. 209. Römerin.
Aus der Exedra des Herodes.
Ausgrabungen zu Olympia.

meter und andere Göttinnen in der gleichzeitigen Frauentracht, so erschienen den damaligen Griechen ihre Götter in der zeitgenössischen Männertracht, dem reichdrapirten Mantel, dessen Falten Asklepios und Dionysos aber erheblich glänzender werfen als etwa Maussolos. Bilder des Asklepios, hauptsächlich Reliefs, sind in seinen Heiligthümern zu Epidauros und Athen

[1]) v. Duhn, Monum. 11, 11. Annali 1879.

in reicher Zahl neuerlich ausgegraben worden, die in den Museen vorfindlichen Statuen, meist späteren Ursprungs, gehen auf Typen des vierten Jahrhunderts zurück. Charakteristisch ist an ihnen der unter die rechte Achsel gestemmte Stab, um welchen sich die Schlange ringelt, und der über Brust und eingestemmten linken Arm gehängte kragenartige Ueberschlag des Mantels. Letztere Anordnung, den Ueberschlag, welcher den in die Seite gestemmten linken Arm drapirt, hat auch der bärtige Dionysos mit seinem hier aber breithängenden Mantel über dem stoffreichen Talar; Exemplare besitzen die Museen zu Athen (ohne Kopf), Rom (mit der Inschrift »Sardanapallos« auf dem Saum des Ueberschlags) und London (Fig. 210). Die Erfindung dieses Typus ist sowohl dem Skopas wie dem Praxiteles vindicirt worden. Man bemerkt die wie ein hoher Giebel als gleichseitiges Dreieck gebaute Stirn, welche ähnlich, von noch früheren gleichfalls gescheitelten Figuren abzusehen, der Eirene, dem Apollon Kitharoedos, der Demeter von Knidos, der Demetria und Pamphile, und manchen anderen Köpfen des Jahrhunderts gegeben ist, dem Dionysos aber besonders gesteigert.

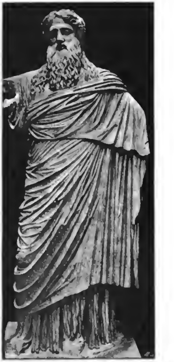


Fig. 210. Bärtiger Bacchus. London. Rechter Arm abgebrochen.
Nach Photographie.

Die Zeit des Skopas und Praxiteles hat neben dem von Letzterem besonders gepflegten ruhigeren Genre auch das pathetische cultivirt. Unter den Denkmälern, an welchen Skopas einen mehr oder minder bedeutenden Antheil gehabt haben soll, treten hier, wo die ephesischen Säulenreliefs nicht mehr in Frage kommen, zwei in den Vordergrund: der Athenatempel zu Tegea mit seinen Giebelgruppen und das Mausoleum mit seinen Reliefs.



Fig 211. Jünglingskopf vom Athenatempel zu Tegea
Nach den Athen. Mittheil.

In den tegeatischen Giebelgruppen waren arkadische Heroen verherrlicht, im Ostgiebel Atalante, als Hauptheldin der kalydonischen Eberjagd in der Mitte der Gruppe dem grossen Thiere gegenübergestellt, gefolgt von Meleager, Theseus, Telamon, Polydeukes, Iolaos und den Oheimen des Meleager; hinter dem Thier stützte Epochos den verwundeten Ankaios, es folgten hier noch Kastor, Amphiaraos, Hippothoos und Peirithoos. Im Westgiebel war der König von Mysien, tegeatischen Ursprungs, Telephos, im Kampfe mit Achill dargestellt. Aus ersterem Giebel sind einige Reste vorhanden, der Eberkopf und ein paar jugendliche Köpfe, einer im Helm.

Den anderen bilden wir hier ab als Beispiel eines pathetischen Kopfes aus dem vierten Jahrhundert, und zwar so recht aus dessen Höhe heraus, dass wir nicht umhin können, die Entstehung dieser Sculpturen verschiedene Jahrzehnte nach dem Tempelbrand von 395 anzusetzen. Die Muskulatur des Gesichtes ist völlig durchgebildet, insofern verwandt den praxitelischen; doch ist das Gesicht breiter und die Stirnhaare sind aufgerichtet; natürlich ist Alles auch kräftiger betont, weil die Muskeln angespannt sind. Man beachte den Stirnmuskel, die über dem inneren Augenwinkel etwas hochgezogenen Brauen, den eben geöffneten, etwas herabgezogenen Mund, die schräge Kopfstellung (Fig. 211). Diese Züge, die Kopfstellung, die Brauen, die Lippen, werden typische Ausdrucksformen an pathetischen Köpfen.



Fig. 212. Aus dem Amazonenfries vom Mausoleum. London.
Nach Photographie von Lombardi.

Von den Friesen des Maussoleums geben wir nur einige Proben, welche wir aus den schönsten Platten des Amazonenkampfes auswählen. Man vergleiche dessen Darstellungsweise mit der zuletzt besprochenen vom Apollotempel zu Bassä. Da ist ganz etwas Neues zum Vorschein gekommen. Die Gestalten sind in freierem Raum vertheilt, so dass sich jede einzelne klar abhebt und zwischen und über den Figuren viel Feld bleibt. Excentrisch bewegt sind auch hier die Kämpfer, aber nicht mehr zu solchen Knäueln zusammengeballt (Fig. 212). Mehr oder minder kühne Neuerungen wagte der Künstler, so die Amazone, welche sich auf dem Pferde herumgeworfen hat. Die Gewandung ist freier behandelt, gilt nur noch als malerisch wirksame Draperie, den Körper erst recht zu zeigen; die an den kämpfenden Amazonen unserer beiden Figuren wiederkehrende Tracht, an der Seite offen und auseinander flatternd, nur über der Hüfte durch den Gurt eben zusammengehalten, ist typisch in der Kunst

des Jahrhunderts. Und das Pferd, wie weit entfernt sich dies länger gebaute, sehnige, fast magere Thier von den Rossen des Parthenonfrieses. Und diese Lançade, diese gespannten Muskeln der Schenkel, der zurückgeworfene Kopf, das offene Maul, die schnaubenden Nüstern, wie wahr und lebend, und doch wie anders als dort (Fig. 213). Die Gesichter der Kämpfenden haben wirklichen Ausdruck; man sehe den Mund der stehend kämpfenden Amazone.

Von Praxiteles selbst ist nur ein einziges pathetisches Bild bekannt, der Raub der Kora. So wie die Scene sonst dargestellt zu werden pflegt, hat der Fürst der Unterwelt die Tochter der Demeter beim Blumenpflücken überrascht und führt sie auf seinem Viergespann davon; ängstlich wendet sie sich zurück zu ihren Gespielinnen Athena und Artemis, und die trostlose Mutter macht sich auf, die Tochter zu suchen.



Fig. 213. Aus dem Amazonenfries vom Mausoleum. London.
Nach Photographie von Lombardi.

Die berühmtesten pathetischen Figuren des vierten Jahrhunderts sind die Niobiden. Niedergestreckt von den Pfeilen des Apollon und der Artemis sinken sie zu Boden, die noch nicht getroffenen irren in wildem Entsetzen durcheinander und zur Mutter hin, einzelne stützen ihre zusammenbrechenden Geschwister; in der Mitte, wohin Alles drängt, ragt die hohe Mutter, ihr jüngstes Töchterchen, welches sich in ihren Schooss wirft, an sich drückend und mit emporgehaltenem Mantel schirmend. Zu gleichem Zweck sich niederbeugend, hebt sie nur das Antlitz mit dem thränenschweren Auge und den zuckenden Lippen zum Himmel. So wird sie im Schmerz zu Stein erstarren, wenn alle ihre Kinder im Tode gefallen sind (Fig. 214). Ihr Uebermuth hatte das göttliche Strafgericht herbeigezogen; darum hatte Phidias den Tod der Niobiden am Throne des olympischen Zeus abgebildet. Wer nun im vierten Jahrhundert das grosse Werk geschaffen, welches ein römischer Legat einst heimbringen sollte, um es in einem Tempel des Apollon

aufzustellen, das wussten die Kunstgelehrten des späteren Alterthums nicht zu sagen; sie riethen auf einen der grossen Meister des vierten Jahrhunderts, Skopas oder Praxiteles. Will man auf diese Fragestellung überhaupt eingehen, so kann angeführt werden, dass wir eine so hochpathetische Composition nicht in erster Linie von Praxiteles erwarten, dass aber die Niobidenköpfe dem Kopf der knidischen Aphrodite immerhin am nächsten verwandt sind. Zu einem sicheren Urtheile aber fehlen uns alle Elemente; denn weder kennen wir bis heute die Meister genau genug, noch liegen die Niobiden in hinreichend guten Exem-



Fig. 214. Niobe mit dem jüngsten Töchterchen. Florenz.



Fig. 215. Niobide. Museo Chiaramonti. Vatican.

Nach Photographien.

plaren vor. Die in Rom gefundenen, jetzt in Florenz aufbewahrten Statuen sind recht geringe Copistenarbeit; die Draperie ist bisweilen völlig abgestumpft und gedankenlos. Nur die Tochter im Exemplar des Museo Chiaramonti im Vatican hat einen kräftig gegliederten Faltenwurf aufzuweisen (Fig. 215); insofern aber die Fussplatte dieser Statue tektonisch profilirt ist, entfernt sie sich weiter vom Original, wo die Scene sich auf Felsterrain abspielte; dies aber bewahren die Florentiner Statuen, darin treuer als in der Wiedergabe des ursprünglichen Stils.

Der Kampf um die Leiche der gefallenen Kameraden war ein Hauptmotiv der griechischen Heldendarstellung in Dichtung und bildender Kunst von jeher gewesen. Ein weiterer

Moment war das Davontragen des den Feinden glücklich abgerungenen Körpers. Die Kunst des fünften Jahrhunderts fügte manch glückliches Motiv hinzu, das Unterstützen des Zusammenbrechenden, das Fortführen des minder schwer Verwundeten. Dergleichen findet man in den Friesen von Gjölbaschi und Bassä. Im Südfries von Gjölbaschi, im Bilde der kalydonischen Jagd, wird ein Verwundeter fortgeführt, ein Todter von Zweien getragen, ein Zusammenbrechender gestützt; nämlich im Rücken der den Eber von hinten angreifenden Kämpfergruppe ist ein Heros dargestellt, wie er den verwundeten Genossen unter die Arme gefasst hat und sanft zu Boden gleiten lässt (beide im Profil nach rechts). Im Ostfries von Phigalia aber sieht man eine Amazone, die (mehr in Vorderansicht gegeben) einer verwundet in die Kniee sinkenden Genossin unter die Arme greift, zugleich den Kopf hebend und den Blick auf das umgebende Kampfgetümmel wendend, wie nach Hilfe in der Bedrängniss. Im vierten Jahrhundert nun bringt zuvörderst das Gemälde von Timanthes, die Opferung der Iphigenia, einen jener Amazone ähnlich gestellten Heros, welcher mit Hilfe eines Genossen die Jungfrau trägt und dabei das kummervolle Antlitz hebt; sodann der Ostgiebel des tegeatischen Athenatempels die Gruppe des Epochos und Ankäos; letzterer, vom kalydonischen Eber verwundet, lässt das Kampfbeil aus der kraftlosen Hand fallen und wird im Zusammenbrechen von dem Genossen aufrecht gehalten. Wenn wir nun in jüngeren Vasenbildern, auf geschnittenen Steinen und allerdings späten Sarkophagreliefs Achill mit Penthesilea, der von ihm selbst zu Tode getroffenen Amazone, in ähnlichem Schema gruppirt sehen, auch ihr entfällt die Axt, so



Fig. 216. Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Florenz.
Nach Photographie.

ist augenscheinlich das Wesentliche des Schemas Schöpfung des fünften, die erste Ausführung im Rundbild Verdienst des vierten Jahrhunderts. Aehnliches gilt endlich von einer berühmten Gruppe, worin das Sujet der Bergung des Leichnams in neuer und interessanter Weise aufgefasst erscheint: von den nachdrängenden Feinden bedrängt, lässt der Held den Körper nieder und so in halbgebückter Stellung und selbst wehrlos hebt er den Kopf, nach Hilfe zu rufen, ganz wie Menelaos in der Ilias es thut, da er den Leichnam des Patroklos rettet. Mag nun die Gruppe auf Menelaos und Patroklos oder auf Ajas mit dem Leichnam des Achill zu deuten sein, immer müssen wir das sittliche Pathos, dessen massvolle Darstellung, die Wahrheit und die Schönheit

des Bildwerkes bewundern. Berühmt ist das traurig verstümmelte Fragment, der »Pasquino« in Rom; einzelne geschütztere Stellen lassen noch jetzt erkennen, wie lebensvoll der Körper modellirt war; in dieser Beziehung verdient die höchste Bewunderung das vaticanische Bruchstück der am Boden schleifenden Beine des Todten; allgemeiner bekannt ist der ebenfalls vaticanische Kopf des Menelaos oder Aias. Wir geben die wieder zusammengesetzte und (nicht durchaus glücklich) ergänzte Gruppe in der Loggia dei Lanzi wieder (Fig. 216).[1]

Wie der tragischen Trilogie das Satyrspiel, so folge den pathetischen Gruppen die humorvolle »Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber« im Fries des **Lysikratesdenkmales** (334), dessen Bauliches oben besprochen wurde. So geistvoll wie sein korinthisches Kapitell und die krönende Akanthusblume, ist auch dies Satyrspiel componirt, die Figuren weitständig in viel Feld und mit wehender Draperie wie in den Reliefs vom Maussoleum. Im Mythus rauben die Seeräuber den schönen Götterknaben vom Meeresstrand, aber von selbst fallen die Banden von ihm ab, Wein ergiesst sich durch das Schiff, Reben umranken Mast und Segel. Bacchus steht in einen Löwen verwandelt, entsetzt springen die Tyrrhener in die See und werden zu Delphinen. Diese poetische Darstellung macht im Bilde einer plastischen Raum. Jugendlich schön, göttlich lässig sitzt Dionysos, die Phiale in der Hand, mit seinem Panther spielend; jugendliche Satyrn schöpfen Wein aus grossen Mischkrügen, andere, junge und alte, sitzen und stehen umher. Seitab ist unterdessen der Kampf entbronnen, Satyrn vollziehen die Strafe an den Räubern, stürzen sich auf sie mit Thyrsen, Fackeln, Knütteln, die sie eben noch von den Bäumen brechen, prügeln sie, fesseln sie, hier und dort aber springt einer nach dem andern von der Felsküste ins Meer und verwandelt sich vor unseren Augen in den Delphin: bereits spitzt sich das Maul, wölbt sich der Kopf, schrumpfen die Arme zu Flossen, während die Beine noch in der Luft zappeln. Solche Composition und solche Gestalten waren erst auf dem Grund der Epoche des Skopas und des Praxiteles möglich, nur vorgreifend hatten wir auch die Architektur in dieser Epoche selbst zur Sprache gebracht; aber Beides, Bau und Bild, gehört zu den köstlichsten Blüthen des attischen Geistes.

Malerei.

Das Vorgethane theils fortführend, theils ergänzend, selbst berichtigend, strebte die Malerei ihrer Glanzzeit zu, welche sie in der Zeit Philipps von Makedonien erlebte und bis in die Zeit der Nachfolger Alexanders des Grossen bewahrte. Zwei Schulen, die sikyonische und die jonische, stritten um den Vorrang. Zunächst übernimmt Sikyon die Führung und weiss sich auch bis in die Zeit der Diadochen in hoher Ehre zu behaupten, wenn schon die leuchtendsten Gestirne Jonien gehörten.

Haupt der Schule von **Sikyon** war **Pamphilos** aus Amphipolis in Makedonien, ein Schüler des Eupompos, ein geborenes Schulhaupt, gründlich und theoretisch angelegt, in allen Wissenschaften gelehrt und schriftstellerisch thätig. Er schrieb »über Malerei« und »über berühmte Maler«. Er war der erste Maler, welcher auf theoretische Vorbildung Werth legte; Arithmetik und Geometrie bezeichnete er als unerlässliche Voraussetzungen der Kunst. Augenscheinlich that er dies, den Gedanken Polyklet's auf die Malerei übertragend, im Interesse

[1] Vergl. Urlichs. Gruppe des Pasquino. O. Donner, Annali 1870.

der exacten Construction der menschlichen Figur. Auch seine Stärke lag in dem vom Zeitgeist begünstigten Vertrauen auf das logische Moment *(ratione Pamphilus praestantissimus)*. War die vollkommene Form demonstrirbar, die Kunst lehrbar, so durfte ihre Uebung nicht auf den Kreis der Berufsmaler eingeschränkt, dem Laien verboten bleiben, so war sie zu einem werthvollen Unterrichtsgegenstand zu entwickeln. Auf seine Autorität hin geschah es, dass zuerst in Sikyon, dann in ganz Hellas das Zeichnen in den Elementarunterricht der Freigeborenen aufgenommen wurde, welcher sich bislang nur auf Grammatik, Gymnastik und Musik ausgedehnt hatte. Das Zeichnen dient zur Erziehung der ästhetischen Urtheilskraft, sagte Aristoteles; es erschliesst das Verständniss der Schönheit in der Natur und in den Kunstwerken. Pamphilos nahm ein Talent (etwa 1200 Thaler) für seinen Unterricht, welchen auch fertige Künstler aufsuchten, wie Apelles. Auch Melanthios und Pausias waren seine Schüler.

Melanthios setzte die Schule fort, ganz im Sinne des Lehrers, mit welchem er das Lob verständiger Klarheit theilte. Daraus erklärt sich auch, dass er in der Composition (der Anordnung der Gegenstände im Bilde, *dispositio*) dem genialeren Apelles überlegen war. Er scheint auch eine Proportionslehre für Maler verfasst zu haben, eine Darstellung, welche vielleicht in der sicher bezeugten »über Malerei« mit enthalten war; aus dieser ist ein Wort überliefert, welches, wenn wir es richtig verstehen, ein interessantes Streiflicht auf die Intentionen der Künstler und die manchmal auch in Gegensatz tretenden Strömungen wirft. Denn wenn Melanthios fordert, dass eine gewisse Rücksichtslosigkeit und Schroffheit wie der Persönlichkeit, so auch dem Bilde nicht fehlen dürfe, so scheint die Spitze gegen Maler und Malereien ohne Mark, ohne Kanten gerichtet zu sein, und dann doch vermuthlich gegen Zeitgenossen oder unmittelbare Vorgänger. Das Streben nach harmonischer Gestaltung und rein fliessender Schönheit mochte in Zeuxis und Parrhasios zu charakterloser Schönmalerei ausgeartet erscheinen und die tüchtigen Vertreter der sikyonischen Chrestographie zur Reaction aufreizen. Nur von einem einzigen Werk des Melanthios hat sich Kunde erhalten, aber es ist in mancher Beziehung lehrreich. Denn die ganze sikyonische Schule, zu welcher gerade auch Apelles gehörte, hat an dem Werke mitgearbeitet. Es stellte den Aristratos dar, welcher damals, zur Zeit Philipps, sich zum Herrn von Sikyon aufgeworfen hatte, neben seinem Viergespann stehend, das im Rennen gesiegt.

An dieser Stelle ist ein Schritt der Malerei im Technischen zu beachten, dessen Bedeutung für ihre weitere Entwicklung nicht gering angeschlagen werden darf.

Zum Flüssigmachen und Binden der Farben bediente sich die Freskomalerei, deren Blüthe das fünfte Jahrhundert gezeitigt hatte, des Wassers, die Staffeleimalerei, welche sich seit Apollodor von Stufe zu Stufe hob, nahm zu Bindemitteln Gummi, Leim, Ei. Zu dieser, der Temperamalerei, überhaupt zu den genannten Techniken, welche beide mit dem Pinsel arbeiteten, trat nun als dritte die Wachsmalerei.[1]) Die Farben werden mit Wachs gemischt und in ähnlichem Grade der Consistenz wie Modellirwachs mittelst der Spatel aufgetragen, danach mit einem darübergehaltenen, glühend gemachten Stäbchen verschmolzen: von diesem Einbrennen hiess die Technik Enkaustik. Die Wachsmalerei stand im Alterthum an der Stelle, welche in der Neuzeit die Oelmalerei einnimmt, sie war deren unmittelbare Vorgängerin. Sie bot ähnliche Vortheile, wenn ihre Handhabung immerhin nicht ganz so bequem, daher auch

[1]) Plinius, Naturalis Historia 35, 122. Hugo Blümner, Technologie 4, 442

ihre Verwendung nicht so allgemein gewesen sein mag, wie diejenige der Oelmalerei heute ist. Diese weichen, fettigglänzenden Bindemittel, Wachs und Oel, haben die volle coloristische Entwicklung der Malerei erst herbeigeführt, den Farben erst Leuchtkraft gegeben.

Die Anfänge der Enkaustik liegen in ebensolchem Dunkel wie die der Oelmalerei; aber wir kennen die Meister, welche die vordem bescheidene Weise zu Ehren gebracht haben. Nebenher war sie längst in Anwendung gekommen, es gab eingebrannte Bilder von Polygnot und Anderen. Aber wie erst Apollodor dem längst üblichen Tafelbild künstlerischen Reiz verlieh, so hat erst die Malergeneration der Epoche Philipps die seither untergeordnete Enkaustik der Temperamalerei ebenbürtig gemacht. Mehrere der in dieser Zeit blühenden Schulen erhoben Anspruch auf dies Verdienst, insbesondere die sikyonische. Schon Pamphilos soll die Technik geübt und gelehrt haben. Ihr erster hervorragender Meister aber war Pausias von Sikyon, welcher die Anfangsgründe der Malerei bei seinem Vater Bryes gelernt hatte, ehe er in die Schule des Pamphilos eintrat.

Die Wachsmalerei entfaltete sich naturgemäss in kleinem Rahmen, daher denn auch Pausias meist kleine Täfelchen malte; Cabinetsmalerei ist die zutreffende Bezeichnung. Inhaltlich finden wir das Stillleben, speciell die Blumenmalerei bevorzugt; der milde Glanz der Wachsfarben musste besonders zur Wiedergabe der farbenleuchtenden Blumen und ihres Schmelzes verlocken. In deren Darstellung war Pausias unermüdlich und unerschöpflich; diese Blumenzusammenstellungen schuf er, wie es heisst, im Wettstreit mit dem Fleisse seiner Geliebten, der Glykera, einer Kranzwinderin und Blumenverkäuferin, welche er auch selbst sitzend, mit einem Blumenkranz beschäftigt, gemalt hat; es war ein berühmtes Bild. Sonst malte er auf seinen Täfelchen gern Kinder; ein solches Bild vollendete er einmal in Einem Tag, um zu beweisen, dass die Technik doch nicht ganz so zeitraubend war, wie die Rivalen sagten. Doch ging seine Kunst auch ins Grosse, wobei uns denn die Nachrichten die wichtigen Fragen unbeantwortet lassen, wieweit er dabei seine Enkaustik in Anwendung brachte und ihre Wirkungen der Grossmalerei dienstbar machte. Im Bereich der grossen Tafelgemälde begründete er eine Specialität, das »Stieropfer«. Das Neue an der Sache war, dass er die Thiere nicht in der alten Weise von der Seite gesehen wiedergab, sondern, um ihren gewaltigen Umfang recht eindringlich zu zeigen, von vorne, damit aber zugleich in voller Verkürzung. Hier fand denn die Wissenschaft der sikyonischen Schule ein neues Feld der Bethätigung. Und um den Körper körperlich herauszubringen, malte er nicht etwa die Theile, welche vortreten sollten, in heller Farbe, die zurückzutreibenden dunkel, sondern »er gab dem Schatten Körperlichkeit aus ihm selbst«, das heisst, er malte schwarz in Schwarz. Die Erklärung wird richtig sein, dass er sich begnügte, über das sammetglatte Fell des schwarzen Thieres Reflexlichter spielen zu lassen, welche die Gliederungen der Masse accentuirten. Viele machten den Versuch nach, aber keinem Zweiten gelang er. Ein anderes Kunststück machte er zu Epidauros, als er in der von Polyklet gebauten Tholos malte. Da war ein Eros, welcher statt Pfeil und Bogen die Lyra führte, und die Trunkenheit (Methe) aus einem gläsernen Becher trinkend: man sah ihr Gesicht durch das Glas. Wiederum heisst es, dass er zuerst cassettirte Decken und Gewölbe ausgemalt habe. Die hierin ausgesprochene doppelte Nachricht von dem Vorhandensein gewölbter Räume und von dem Uebergang der Malerei auf flache und gewölbte Decken ist von grösstem Interesse. In der That scheint all Das in Enkaustik ausgeführt gewesen zu sein, denn Plinius beginnt seinen Bericht über Pausias mit den Worten, dass er sich auch mit

dem Pinsel versucht habe, zu Thespiä bei der Herstellung polygnotischer Fresken, doch hätte seine Malerei mit dem Ursprünglichen den Vergleich nicht ausgehalten, da es nicht sein Genre war. So ist Pausias das erste Opfer der »Restaurationen«.

Auch Pausias machte Schule. Nikophanes gefiel Einigen durch einen Fleiss, »für welchen nur die Künstler Verständniss haben«, sonst war er »hart in den Farben und gebrauchte zu viel Ocker« (wir notiren das coloristische Moment); in dieser Malweise hielt sich sein Asklepios mit den Töchtern Hygieia, Aigle, Panakeia, Jaso, ebenfalls sein Oknos, dem der Esel das Strohseil immer abfrisst, welches er am anderen Ende unverdrossen weiterflicht. An anderer Stelle heisst es, seine Kunst sei elegant und gefällig gewesen und von seltenem Reiz. Die Hetärenmalerei, in welcher bereits der Lehrer ihm vorangegangen war, scheint er in einem lasciveren Sinne fortgesetzt zu haben. Anders Pausias' Sohn und Schüler Aristolaos, welcher von der Malerei des Vaters nur das »Stieropfer« pflegte, sonst im Gegensatz, vielleicht in einer Reaction, einer der strengsten Maler wurde. Er wählte sich die Heroen der Griechen zum Vorwurf, Epaminondas, Perikles, Theseus, solche Personificationen wie die Mannheit (Arete), die athenische Bürgerschaft (den Demos), endlich die tragische Gestalt der euripideischen Medea. In der malerischen Gestaltung der letzteren dürfte er seinen Nachfolgern wesentlich vorgearbeitet haben.

Zu der Zeit, als Theben durch Epaminondas und Pelopidas, auf kurze Zeit und nicht lange vor dem Untergang, die Höhe seiner politischen Stellung einnahm, brachte es auch auf anderem Gebiete bedeutende Männer hervor. Der Sohn und Schüler des Malers Aristiäos von Theben, Nikomachos, gewann eine angesehene Stellung in der Kunst. Er wird neben Zeuxis und Apelles als Frauenmaler genannt. Im Verzeichnisse seiner Werke überwiegen in der That die weiblichen Gestalten: Raub der Persephone, Nike, ein Viergespann gen Himmel führend, Apollon und Artemis, die Göttermutter auf einem Löwen reitend (wir beachten den Typus), Bacchantinnen von Satyrn beschlichen, die Skylla und Odysseus in der Schiffermütze. Er hatte eine leichte Hand und seinen Werken sah man keine Mühe an. Thatsächlich malte er ausserordentlich rasch. Aristratos, der vorerwähnte Tyrann von Sikyon, berief ihn zur Ausmalung des dem Dichter Telestes errichteten Grabmales; im Accord war ein Termin zur Uebergabe der Malerei bestimmt. Erst kurz vor Ablauf des Termins angekommen, da der Tyrann schon zürnte, vollendete Nikomachos die Arbeit in wenigen Tagen zu Aller Bewunderung. Durch diese Leistung verdiente er sich den Ruf des schnellsten Malers. Sein letztes Werk, die Tyndariden, hinterliess er unvollendet. Die Vorzeichnungen der unfertigen Partien interessirten fast mehr als das Fertiggemalte, weil aus diesen Linien die Gedankengänge des Künstlers so viel unmittelbarer sprachen. Alles redlichen Bemühens ungeachtet versagte ihm ein neidisches Geschick den Nachruhm, welchen es Glücklicheren schenkte. Doch setzte eine Reihe von Schülern sein Werk fort, ein Bruder Ariston, ein Sohn Aristides, Philoxenos von Eretria und Andere. Von Philoxenos heisst es, dass er die Schnellmalerei seines Lehrers noch durch einige Kunstgriffe vervollkommnete.

Aristides war ein Maler des Pathetischen, welches denn zuweilen an die Grenze des Grässlichen streifte. Er malte eine eroberte Stadt, eine Mutter liegt tödtlich verwundet, aber ihr Säugling kriecht an die Brust, im Sterben gewahrt es die Mutter und in ihrem Blicke äussert sich die Angst, das Kind möge mit der Milch Blut trinken. Ein »Kranker«, seines Lobes war kein Ende, vielleicht Herakles von dem giftgetränkten Gewand der Dejanira ver-

zehrt. Kanake's unselige Liebe zu ihrem Bruder. Ein »Flehender«, so sprechend gemalt, dass man seine Stimme zu hören vermeinte. Aristides war stark in der Darstellung mannigfaltiger Empfindungen und Stimmungen. Wir sind nicht im Stande, bei jedem der überlieferten Gemäldetitel anzugeben, welches der eigentliche Inhalt des Bildes war. So hören wir von einem »Tragöden mit einem Knaben«; das könnte beispielsweise Tiresias sein; oder »ein Greis, einen Knaben im Leierspiel unterrichtend«. Das Bild »Jäger mit ihrer Jagdbeute« lässt zwar keinen Zweifel hinsichtlich der Stimmung, aber die Composition ist unbekannt. Er vermehrte die Zahl lasciver Bilder mit Scenen aus dem Hetärenleben, dergleichen man in Sikyon so manche besass. Auch »rennende Viergespanne« werden erwähnt. Eine »Iris« hinterliess er unvollendet. Aristides hatte grossen Erfolg, wie bei dem ergreifenden Inhalt seiner Hauptgemälde nicht anders zu erwarten. Für Mnason, Tyrann von Elatea, malte er eine »Perserschlacht« mit hundert Figuren, für deren jede er zehn Minen sich im Voraus ausbedang. Das Gemälde der sterbenden Mutter, welches in Theben sich befand, entnahm später Alexander der Grosse bei der Zerstörung der Stadt aus der Beute und brachte es mit nach Hause. Einen Dionysos, der nach Korinth gekommen war, kaufte Attalos von Pergamon bei der Zerstörung Korinths durch Mummius und der Versteigerung der Beute für eine so hohe Summe, dass Mummius aufmerksam wurde, das Bild zurückzog und nach Rom brachte. Und dabei war es in der Farbe hart — ein Zug, den wir bereits bei einem anderen Maler im Gegensatz zu den Uebrigen betont fanden.

Euphranor's Thätigkeit als Maler reiht sich hier an, weil er in dieser Kunst des Aristides Schüler war. So malte er denn zum Beispiel des Odysseus erheuchelten Wahnsinn, da er Ochs und Pferd zusammengeschirrt hat und die Gesandten rathlos dabei stehen, bis denn Palamedes in gleichfalls fingirter Wuth die Hand an das Schwert legt und das Kind Telemach zu tödten droht. Das Hauptwerk aber sind die Wandgemälde einer Halle in Athen, welche hinter der »Königshalle« lag. An der Fondwand malte Euphranor den Reiterkampf bei Mantinea (363), da Epaminondas nach dem Sieg bei Leuktra nach der Peloponnes zog, direct auf Sparta, die Athener aber den Spartanern zu Hilfe kamen; unter den Athenern zeichnete sich damals Gryllos, der Sohn Xenophon's, am meisten aus. Euphranor malte den Chok, wie die Reitermassen aufeinanderprallen und hart ringen. An der einen Nebenwand malte er die zwölf Götter, wobei ihm widerfuhr, dass er die ganze Kraft seines Pinsels auf Poseidon verwendete und nichts übrig behielt, die Hoheit des Zeus zu gebührendem Ausdruck zu bringen; an der anderen Nebenwand die Einführung der Demokratie durch Theseus in den drei Gestalten des Theseus, der Demokratia und des Demos. An seinem Theseus rühmte Euphranor im Gegensatz zu dem des Parrhasios, dass dieser mit Rosen, der seinige mit Fleisch genährt sei. Diese Aeusserung scheint mehr Licht auf das früher angeführte Wort des Melanthios zu werfen, welches auch auf eine Kritik der Vorgänger und ihrer allzu delicaten Gestalten hinauszulaufen schien.

Vermöchten wir uns concrete Anschauung von Euphranor's Kunstvermögen und Kunstart zu geben, so wäre es angezeigt, die Bedeutung seiner Persönlichkeit in einer zusammenfassenden Schilderung an ihren Ort in der Geschichte zu stellen. So aber wollen wir nur noch seiner Schriftstellerei gedenken. Plinius nennt von ihm eine Schrift »über die Farben«, von der wir nicht wissen, ob sie von Auswahl und Zubereitung, oder von Anwendung derselben handelte, dem Colorit *(de coloribus)*. Ausserdem aber hat er wieder eine Proportionslehre *(de symmetria)* geschrieben, deren Regeln er nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Plastik befolgt

haben wird. Die stämmige Proportion des polykletischen Kanon genügte ihm nicht mehr, er strebte nach grösserer Schlankheit der Figur. Aber er schlug den entgegengesetzten Weg ein als Praxiteles und legte die ändernde Hand an den Rumpf, während er Kopf, Arme und Beine im alten Verhältniss beliess, so dass sie nunmehr zu dem schwächeren Rumpf in ein gewisses Missverhältniss traten. Es sind interessante Vorgänge, und man ahnt den weiteren Verlauf.

Ein Schüler Euphranor's war Antidotos, dessen Hauptruhm darin bestand, Lehrer des Nikias gewesen zu sein. Nikias, des Nikomedes Sohn, aus Athen, hat, vielleicht in Temperamanier, einige grosse Gemälde geschaffen, Kalypso zweimal, einmal sitzend, Jo, Andromeda. Sonst übte er die Wachsmalerei. Genannt werden folgende Bilder, welche kleineren Umfangs gewesen zu sein scheinen: eine Allegorie der nemeischen Spiele, die Ortsnymphe selbst, auf dem nemeischen Löwen sitzend (dies unter Uebertragung des von der Kybele bekannten Schemas), in der Hand die Palme, dabei stand ein den Stab haltender Greis, vielleicht ein Kampfrichter, über ihm hing ein Votivbild, ein Zweigespann darstellend; ein Dionysos; ein Hyakinth als überaus schöner Knabe, womit auf die Liebe Apollons angespielt werden sollte; Danaë; Odysseus in der Unterwelt die Todten beschwörend, nach Homer. In Ephesos malte er das Grabmal des Artemispriesters Megabyzos; es wird ein Marmorbau gewesen sein und die Malerei enkaustisch. Von einem zweiten Marmorgrab mit einem Gemälde seiner Hand wissen wir durch Pausanias; es befand sich in Triteia in Achaja, das Grab eines jungen Paares. Die Composition gehört ganz in den Kreis der gleichzeitigen attischen Grabreliefs: die schöne junge Frau sitzt auf elfenbeinernem Sessel, ihre Dienerin hält den Sonnenschirm, vor ihr steht der Gatte in Leibrock und purpurnem Reitmantel, sein Diener trägt die Jagdspeere und führt die Jagdhunde an der Leine. Von demselben Nikias soll ja auch die Polychromie *(circumlitio)* der besten Marmorstatuen des Praxiteles herrühren. Ein bezeichnendes Wort von ihm wird überliefert. Die Wahl des Stoffes sei auch ein Theil der Kunst, in der Malerei wie in der Dichtkunst (beiläufig finden wir hier bestätigt, dass die Künstler der Zeit nicht mehr blos nach gegebenem Programm arbeiteten, sondern aus freiem künstlerischen Ermessen sich Sujets wählten). Der Maler nun solle seine Kunst nicht verkrümeln in Vögelchen und Blümchen (ein kritischer Seitenblick auf die Kleinmalerei des Pausias), sondern einen grossen Stoff wählen, Reiterkampf oder Seeschlacht; da liesse sich eine grosse Mannigfaltigkeit von Schematen entwickeln, Pferde im Lauf, im Anprall, bäumend, Reiter im Speerwurf, im Sturz. Seine Gemälde bezeugen, dass es ihm Ernst war mit dem grossen Stil. Mythologische Sujets überwiegen.


Fig. 217. Hund. Antiker Marmor zu Florenz.
Nach Photographie

Grössten Fleiss verwandte er auf weibliche Gestalten. Sonst werden ihm noch »Vierfüsser« zugeschrieben; besonders glücklich soll er Hunde dargestellt haben. Nikias gab sich grosse Mühe mit Schatten und Licht und strebte danach, dass das Gemalte körperlich heraustrāte. Die Palette bereicherte er um den Mennig (gebranntes Bleiweiss, *usta*),[1]) welcher seitdem für die Schatten unentbehrlich wurde. Er scheint also mit tiefen und warmen Schattentönen gearbeitet zu haben, wieder ein Zug coloristischen Strebens. Nikias konnte sich so in seine Arbeit vertiefen, dass er das Essen darüber vergass und seine Diener wohl frug, ob er gebadet oder gefrühstückt habe. Er erwarb sich grosses Vermögen, und als König Ptolemäos, dessen Zeit er erlebte, ihm für die »Todtenbeschwörung« sechzig Talente bot, zog er vor, das Bild seiner Vaterstadt zu schenken. Sein Grab zeigte man am Wege zur Akademie.

Lysippos und Apelles.

Wie zu Phidias Polyklet, so trat zu Praxiteles Lysipp, zu dem Athener der Peloponnesier.

Lysippos von Sikyon muss bereits während der thebanischen Hegemonie thätig gewesen sein. Doch setzt Pausanias ihn in die Zeiten der Schlachten von Chäronea und Lamia (338 und 323). Auch soll er die Gründung Kassandreias (316) erlebt haben. Plinius gibt als seine Epoche die 113. Olympiade (328). Seine Thätigkeit für Alexander fiel bereits in sein reiferes Alter. Der Künstler erreichte eine lange Lebensdauer und soll ausserordentlich fruchtbar gewesen sein; von jedem Honorar habe er ein Goldstück beiseite gelegt, und nach seinem Tode hätten sich 1500 Goldstücke in dem Kasten gefunden.

Lysipp setzte die Thätigkeit der sikyonisch-argivischen Erzbildnerei fort, immer auf Grundlage der Athletendarstellung. Nach nicht ganz verbürgter Angabe wäre er keines Lehrers Schüler gewesen, sondern hätte sich aus einem Metallarbeiter autodidaktisch zum Künstler hinaufgerungen. Auf die Frage, welchem Meister er folgen solle, habe Eupompos, der Maler, ihn auf den belebten Marktplatz verwiesen, die Natur selbst solle man nachahmen, nicht einen Künstler. Hinwiederum pflegte Lysipp den Doryphoros des Polyklet als seinen Lehrmeister zu bezeichnen. Doch hatte der »Kanon« für ihn nur die Bedeutung eines sicheren Fundamentes und Ausgangspunktes; wie die von seiner Schule verbreitete Darstellung lautet, ging er epochemachend über die polykletische Proportionslehre hinaus. Er gab die »quadrate Statur« auf, machte die Leiber schlanker und magerer, die Köpfe kleiner, so dass die Figuren länger wurden. Noch ein Wort des Meisters ist überliefert, unklar wenigstens im Wortlaut der lateinischen Uebersetzung hat es verschiedene Deutungen erfahren, die eine »die Alten bildeten die Menschen, wie dieselben wirklich sind, er bilde sie, wie sie (dem Auge im Lichte) erschienen«, die andere »wie sie sein sollten (nach seinem Ideal)«. Im Ganzen, heisst es, sei Lysipp nebst Praxiteles der Naturwahrheit am nächsten gekommen. Im Besonderen wird noch sein Verdienst um freie Darstellung des Haares hervorgehoben. Was unter gewissen Finessen zu verstehen sei, auf welche er auch in den kleinsten Dingen gehalten habe, wissen wir nicht.

Unter seinen Athletenbildern steht an der Spitze dasjenige des Riesen Pulydamas, welcher im Pankration bereits 408 gesiegt hatte; an der in Olympia wiedergefundenen Basis

---

[1]) Blümner, Technologie 4, 485.

der Statue waren in Relief seine Heldenthaten dargestellt.[1]) Die Statue des Pulydamas ist erst Jahrzehnte nach jenem Siege errichtet worden, doch noch vor 371, dem Jahre der Zerstörung seiner Vaterstadt Skotussa. Troïlos aus Elis hatte im Wagenrennen 372 gesiegt, scheint aber nur eine schlichte Statue aufgestellt zu haben. Xenarches hatte im Pankration, Kallikrates als Hoplitodrom gesiegt, Cheilon im Ringen. Eine von Lysipps Athletenstatuen kam weiterhin nach Rom; darüber ist der Name des Athleten, dessen Sieg hierin verewigt werden sollte, verloren gegangen. Er war nicht im Schema eines der Kampfspiele, sondern in einem künstlerisch dankbaren Moment nach Kampf oder Uebung dargestellt, da er sich das Oel und den Sand mit der Striegel abschabt. Diesen Schaber *(apoxyomenon, destringentem se)* glauben wir in antiken Copien zu besitzen, vorzüglich in der ausgezeichneten Statue des Vatican, welche in Trastevere gefunden ist; ein Torso in Athen mit anderem Standbein hat unsere Sicherheit freilich ein wenig erschüttert.[2]) Der Jüngling schabt die Unterseite des vorgestreckten rechten Armes. In der Ponderation ist hier auf die Weise der kimonischen Epoche zurückgegriffen, den Spielfuss seitwärts zu setzen. Aber dies ist keine Stellung, welche Dauer haben wird, der Jüngling steht nicht ruhig da wie der Ephebe Choiseul-Gouffier (Seite 151), noch tritt er fest auf, wie der Doryphoros des Polyklet: am wenigsten verharrt er in der Ruhe des praxitelischen Hermes, sondern er wiegt sich noch in den Hüften, die Muskeln spielen noch im Nachklang der eben vollendeten Uebung, Geschmeidigkeit ist durch die palästrisch geschulten Glieder gegossen, die ganze Figur spricht das tüchtige Behagen aus, welche der Thätigkeit unmittelbar entspringt. Wie hat sich die Kunst seit Myron verfeinert. Jener stellte im Diskobol ein Aeusserstes von Bewegung dar, hier im Schaber sehen wir ein Höchstes in Beweglichkeit zur Anschauung gebracht (Fig. 218). Die Proportionen der Gestalt sind der praxitelisch-lysippischen Zeit gemäss, und vollends, wenn man den Marmor in Gedanken sich in Bronze übersetzt, welche die Formen schlanker erscheinen lässt, möchte man im Apoxyomenos den monumentalen Beleg für die litterarische Ueberlieferung von der Schlankheit lysippischer Proportionen gern anerkennen. Nur kann angesichts des bereits von Praxiteles Geleisteten nicht zugegeben werden, dass Lysippos in der Anwendung der schlankeren Verhältnisse einen durchaus neuen und vorher noch gar nicht betretenen Weg beschritten habe, wie jene Tradition es doch von ihm rühmt. Seit Auffindung des praxitelischen Hermes ist es auch zugestanden



Fig. 218. Der Schaber. Vatican.
Nach Photographie.

[1]) Purgold, Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, Seite 240, Fig.
[2]) U. Köhler, Mittheil. 2, 57.

worden, dass die Durchmodellirung des Gesichtes, welche auf Grund des Schabers früher als Verdienst des Lysippos galt, vielmehr der attischen Schule verdankt wird. Der Schaber selbst scheint nach der Breite seines Gesichtes, welche zu dem myronisch-praxitelischen Oval in einem Gegensatz steht, den auch hierin »quadrateren« Verhältnissen Polyklets verwandter zu sein, mithin als peloponnesisch und mithin lysippisch sich zu bewähren; wie denn auch in dem breiteren Gesichte des tegeatischen Jünglingskopfes (Seite 255) eine Bestätigung für die Hypothese gefunden worden ist, dass Skopas zur peloponnesischen Schule in näherer Beziehung gestanden habe. Vielleicht dass künftige Funde alle diese Hypothesen und Combinationen bewahrheiten; bis dahin vermögen wir unsererseits nicht mehr zu thun, als dieselben unter Vorbehalt wiederzugeben.



Fig. 219. Hermes, die Sandale bindend. München.
Nach Photographie von G. Böttger.

Den Athletenbildern steht **Hermes** nahe. Lysipp hat in einer auf dem Helikon errichteten Bronzegruppe Apollon mit Hermes zusammengestellt, wie sie um den Besitz der von letzterem erfundenen Lyra streiten. Unter den erhaltenen Hermesstatuen des jüngeren Stils sind am interessantesten die in München, im Louvre und anderwärts vorkommenden, in welchen der Götterbote, noch auf die ihm ertheilte Botschaft horchend, bereits die Schuhe anlegt, den Auftrag auszurichten. Es sind schlanke und geschmeidige Gestalten, wiederum rechte Muster von Agilität, welche sich dem Schaber ebenbürtig anschliessen (Fig. 219).

Den Athleten und dem Hermes verwandt und doch sehr anderer Art ist **Herakles**. Ihn hat Lysipp oft gebildet, einmal für den Marktplatz seiner Vaterstadt Sikyon, der Typus ist nicht überliefert. Sodann für Tarent als kolossales Sitzbild (sein Daumen hatte den Umfang wie die Taille eines Mannes); da sass er ohne Waffen, über sein Schicksal brütend, auf dem umgestürzten Dungkorb aus dem Hof des Augias, das Löwenfell darüber gebreitet, den linken

Fuss zurückgezogen, den Kopf in die aufgestützte Hand gelegt, den rechten Arm über das gestreckte Knie gehängt, mit gewaltiger Brust und breiten Schultern, mächtigen Armen, alle Muskeln übergewaltig aufgethürmt, das Haar kraus, selbstredend in den lysippischen Proportionen, mit hoher Figur (langen Beinen) und kleinem Kopf. Was hier beschrieben wird, ist der jüngere Typus des Herakles, die einseitige Steigerung des jüngeren Athletentypus. Ein dritter Herakles war auch entwaffnet und niedergeschlagen, aber durch Eros' Tyrannei gebeugt. Ob der kleine Peiniger der Statue beigegeben war, wie er in einem Gemmenbilde auf der Schulter des Helden sitzt, wissen wir nicht. Ein vierter sass auf einem Felsblock, wieder mit untergebreiteter Löwenhaut, in der Linken die Keule, in der Rechten den Becher, zurückgelehnt zum Himmel aufblickend, ein fröhlicher Zecher; es war ein kleineres Werk, berühmt bis in die Zeit der Römer unter dem Namen des »Herakles als Tafelaufsatz« *(epitrapezios)*. Endlich hat Lysippos auch den ganzen Cyklus der Heraklesthaten dargestellt; diese Gruppen befanden sich im Heraklesheiligthum zu Alyzia in Akarnanien. Sämmtliche Arbeiten des Helden lassen sich in Gruppenbildern des jüngeren Stils, auch in cyklischer Vereinigung, nachweisen. Einstweilen aber ist noch nicht zu sagen, wie nah die erhaltenen Bildwerke jenem Werk des Lysipp stehen. Wir theilen die eherne Statuettegruppe des Herakles mit, welcher den Hirsch niederwirft; dies Exemplar war als Brunnengruppe verwendet und findet sich im Museum zu Palermo (Fig. 220). Mit kraftvollen Fäusten regiert er das Geweih des Thieres. Uebrigens ist er hier unbärtig, jugendlich gebildet.



Fig. 220. Herakles, den Hirsch niederwerfend. Brunnengruppe. Bronze zu Palermo.
Nach Photographie.

Ein vorzüglicher Repräsentant dessen, was wir bisher unter lysippischem Stil verstehen, ist der jugendliche Herakles in Lansdowuehouse in London,[1]) Haupttypus unter den erhaltenen Heraklesbildern des jüngeren Stils aber das Standbild des auf die Keule gelehnt ausruhenden, gebeugt niederschauenden. Die Keule hat er auf einen Fels gestellt, die Löwenhaut darübergehängt und stützt darauf seine linke Achsel, so dass der Arm darüberliegt, die Rechte ruht im Rücken, manchmal sind die Aepfel der Hesperiden als Sinnbilder seiner Siege hineingelegt; der Spielfuss, es ist der linke, ist hier vorgesetzt. Oefter kommt der Typus unter den athenischen Bildwerken vor,[2]) und eine bessere Replik des Kopfes zu Basel ist aus stilistischen Gründen

[1]) Specimens I, 40. Michaelis, Ancient marbles 451.
[2]) Sybel Katalog XVI.

für Zuweisung der Erfindung an die attische Kunst benutzt worden;[1]) besser, das heisst in der Formgebung massvoller ist auch eine kleine Wiederholung in Karlsruhe, am bekanntesten aber die kolossale Statue aus der Sammlung Farnese, jetzt in Neapel, die vergröberte Copie römischer Zeit von der Hand des athenischen Bildhauers Glykon (Fig. 221). Diese Vergröberung der Formen abgerechnet, stimmt der Ercole Farnese nicht im Typus, aber im Charakter, so wohl mit der Beschreibung des Tarentiner Kolosses, dass man das Original geradezu unter den Werken des Lysippos, insbesondere in dem Herakles vom Markte zu Sikyon gesucht hat. Auch hier bescheiden wir uns und lassen es beim Berichte bewenden.



Fig. 221. Herakles Farnese, mit Inschrift des Bildhauers Glykon aus Athen. Neapel.
Nach Photographie.

Unter den Künstlern des Jahrhunderts, welche den Zeus gebildet haben, tritt Lysipp hervor. Wiederum für den Marktplatz seiner Vaterstadt schuf er ihn, dann für Argos sein Standbild als des Gottes von Nemea, mit den Musen vereint für Megara, und kolossal, 40 Ellen hoch, wieder für Tarent, wo er auf dem Markte stand und allen Stürmen trotzte. So bietet sich denn der Name unseres Künstlers unwillkürlich an, wenn wir nach dem Schöpfer des in ungezählten Bildwerken erhaltenen jüngeren Zeustypus fragen.[2]) In ganzer Figur thront der Zeus aus dem Hause Verospi, jetzt im Vatican, pompös das Scepter höher gefasst; pompös ist er auch in den vielen Bronzestatuetten hingestellt, nackt, mit Scepter und Blitz. In Marmor aber kehrt der Kopf oft wieder; bei allerlei Variationen ist immer derselbe Grundton gewahrt. Am grossartigsten bleibt die kolossale Maske, römischer Zeit, in Otricoli gefunden, im Vatican (Fig. 222). Gott ist dem Griechen zuerst Kraft, Zeus der Mann in der Fülle. Die Hand des Prometheus hat diese Gestalt gebaut, die Massen zertheilt, dass das ambrosische Haar also das Antlitz umschattet, so auch der Bart die Lippen, und die festlich getheilten Locken das Kinn umspielen. Die Kraft des göttlichen Willens ruht über den Brauen in dem schwellenden Muskel, von der heiter leuchtenden Oberstirn, die noch höher geführt ist als beim »Sardanapallos«, löst sich das Stirnhaar, welches, nun ungescheitelt löwenhaft emporstehend, mächtig zu beiden Seiten hinabstürzt. Aber aus seinem Dunkel blickt das Auge mild auf die Menschen zu Füssen. Ein wunderbares Bild unendlicher Wirkung, über alle Natur und ausser der Natur, ein starkes

[1]) W. Helbig, Bullettino 1872, 67. [2]) J. Overbeck, Kunstmythologie, Zeus.

Betonen der kennzeichnenden Elemente, weit entfernt von der Einfalt und stillen Grösse des phidiasischen Zeus. Mit dem Zeus verwandt ist der Typus seines Bruders **Poseidon**, welchen Lysipp für Korinth goss; nach einer ansprechenden Combination handelte es sich hierbei um den Gott des isthmischen Heiligthums und um den seitdem so beliebten Typus des Meergottes, wie er — in genrehafter Auffassung — ähnlich einem am Strande den Schiffen nachschauenden Seemann, den Fuss auf einen Stein gestellt, wie der Hermes Seite 268, die eine Hand auf dem Oberschenkel ruhend, die andere auf den Dreizack gestützt, in die Ferne blickt.[1]) Hauptvertreter des Typus ist die Statue im Lateranmuseum.

Stilverwandt, doch anders individualisirt, muss der Sonnengott gewesen sein, welchen Lysippos auf seinem Viergespann für Rhodos schuf. Herrliche Bilder des **Helios** sind uns erhalten, wie der capitolinische, und wir dürfen sie von der einst berühmten Schöpfung des Meisters abgeleitet denken. Von einem **Apollon** auf dem Helikon hörten wir bereits. Auch den **Dionysos** hat er für dasselbe Heiligthum dargestellt.

Eine eigenthümliche Idee war der **Kairos**, welchen nach der oben mitgetheilten Combination bereits Polyklet verkörpert hatte. Dort gedachten wir der Bedeutung dieses Begriffs für Olympia; daselbst war ihm ein Altar errichtet worden, und jetzt feierten ihn Jon von Chios und Menander als Gott. Lysipp gab ihm die Gestalt eines Knaben näher dem Jüngling; beflügelten Fusses eilt er mit grossen Schritten vorüber; das lockenumrahmte Haupt, hinten freilich kurz geschoren, erinnerte an Bacchus. Den Begriff verständlich zu machen, genügten ihm die Flügel und die Locken, um das Gesicht voll und leicht mit der Hand zu fassen, im Nacken so kurz, weil die Gelegenheit, wenn sie vorbeiging, nicht mehr zu ergreifen ist. Mehrere Attribute fügte erst eine spätere Zeit dem Typus bei.[2])



Fig. 222. Zeus aus Otricoli. Vatican
Nach Photographie von Bickell

Einen **Eros** endlich machte er für Thespiä, Athen besass einen **Satyr** seiner Hand.

Bedeutend waren seine Leistungen als Porträtist; die Besprechung seiner Alexanderporträts und was zu diesem Kreise sonst gehört, verschieben wir zur nächsten Periode. Hier berichten wir, was die Ueberlieferung in diesem Gebiete ihm noch zuschreibt: die Statue des Kriegsobersten Pythes aus Abdera, wohl in Kriegstracht, zu Olympia; die posthumen Bilder des Sokrates (gestorben 399), der Dichterin Praxilla (lebte im fünften Jahrhundert), des Fabeldichters Aesop. Letzteres war selbstredend aus der Phantasie geschaffen; ein solches fingirtes

[1]) Konrad Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses.
[2]) Ernst Curtius, Archäol. Zeitung 1875, zu Taf. 1.

Bild des Aesop, die Gestalt eines Verwachsenen mit dem kraukhaften, aber sprechenden Mund und dem lustig scharfen Blick, besitzt die Villa Albani in Rom.

Das Verdienst dieser höchst geistreichen Erfindung dem Lysipp zuzuschreiben, sind wir indessen durch kein Zeugniss berechtigt.

War es der Geist der peloponnesischen Schule, welcher unseren Künstler befing, oder war es die Uebergewalt der politischen Ereignisse und Personen, die ihn für Ernsteres ganz in Anspruch nahm, unter den Vorwürfen seines Modellirtisches spielte das Weib keine Rolle. Die Alten wussten diesen und jenen Künstler als berufenen Darsteller des Weibes zu nennen, Lysippos ist nicht unter ihnen. In Praxiteles hatten wir ihren Meister kennen gelernt; der olympische Zeus und die knidische Aphrodite enthalten die Blüthe der griechischen Kunst. Nichts als die Musengruppe zu Megara hat Lysipp aufzuweisen und die Dichterin Praxilla, deren künstlerische Gestaltung wir am sichersten erfassen, wenn wir auch sie im Typus einer Muse uns dargestellt denken.

Die Muse der Tragödie, welche in erhaltenen Statuen den einen Fuss hoch aufstützt, ist nun dieses Motivs wegen, mit dem isthmischen Poseidon, dem mitgetheilten Hermes und anderen Statuen der Art, ebenfalls dem Lysipp zugetheilt worden. Wenn diese Zutheilung sich bestätigt, ist Lysipp um ein grossartiges Werk reicher geworden, einem Werk in hohem und ernstem Stil, welches zugleich eine gründliche Umbildung in der Auffassung der Musen selbst bekundet; von dem harmlosen Reigentanz ist in dem Bilde der Tragödie nichts mehr übrig geblieben.

Von Malern haben wir zuerst Aëtion zu nennen; Plinius setzt ihn in die Zeit der 107. Olympiade (352), doch fällt sein einziges uns genauer bekanntes Bild in die Zeit Alexanders. Sonst wissen wir nur sehr wenig von ihm; namhaftere Gemälde waren ein »Bacchus«, eine »Tragödie« und eine »Komödie« (Personificationen, verwandt den in jener Zeit ausgebildeten Musentypen der beiden Dichtgattungen), »Semiramis, wie sie aus der Magd eine Königin wird«, eine »Alte mit der Hochzeitsfackel und die Neuvermählte«, in letzterer war die Verschämtheit gut ausgedrückt. Er hat seinen bestimmt umschriebenen Kreis, in welchen sich auch jenes einzige uns genauer bekannte Bild, die Vermählung Alexanders, einreiht.

Die griechische Malerei wurde durch Apelles auf die höchste Stufe gebracht. Apelles und Protogenes werden in der überlieferten Künstlergeschichte ähnlich gepaart wie Zeuxis und Parrhasios; es ist gerade für unsere Erzählungsweise das Beste, sie auch in dieser Verschwisterung zu belassen. Ueber keine Künstler liefen so viele Anekdoten um wie über die beiden; ohne den Werth solcher Geschichtchen zu überschätzen, darf man sie doch wiedergeben; irgend einen Beitrag zur Charakteristik der antiken Malerei liefert eine jede.

Apelles und sein Bruder Ktesilochos, auch ein Maler, waren Söhne des Pytheas von Kolophon, Apelles aber ward Bürger zu Ephesos. Dort lernte er bei Ephoros, um als fertiger und schon namhafter Maler nach Sikyon zu Pamphilos sich zu begeben und die Vortheile seiner Lehre sich zu eigen zu machen; daselbst fanden wir ihn als Genossen des Melanthios. Damals wird es gewesen sein, dass er zu Korinth die schöne Laïs entdeckte, als sie, ein junges Mädchen, an der Quelle Peirene Wasser holte. Den Künstler trug das Glück; bereits König Philipp zog ihn an seinen Hof zu Pella, Alexander aber verkehrte viel in seinem Atelier und gestattete ihm ein freieres Wort über sein Kunstverständniss, der König möge sich von den Farbenreibern nicht auslachen lassen, oder, des Königs Ross (welches das von Alexander getadelte Pferd im

Gemälde angewiehert hatte) sei kunstverständiger als der König selbst. Derselbe gab ihm auch den vertrauensvollen Auftrag, die schöne Gestalt seiner ersten Geliebten **Pankaspe** unverhüllt zu malen, und als der Künstler sich selbst verliebte, gab er sie ihm. Lucian wusste kein Bild anzuführen, worin der röthlich-durchhauchte weisse Fleischton des Frauenkörpers vollendeter gegeben gewesen wäre als in der Pankaspe. Wie oft Apelles den Philipp und den Alexander, diesen von seinem Knabenalter an, gemalt, das war im Atterthum eine bekannte Sache. Seit Alexander seinen grossen Triumphzug durch die Grenzen des Perserreiches angetreten hatte, wird Apelles sich wieder der jonischen Heimat zugewandt haben.

Sein Hauptwerk war die **koische Aphrodite**, geweiht im Asklepieion vor den Thoren von Kos, berühmt unter dem Namen »die Auftauchende« *(Anadyomene)*. Aus dem Schoosse des Meeres wird Aphrodite geboren, eben taucht sie aus den Wellen, dass nur erst die Büste sich über die Fluth erhebt, und drückt mit den Händen das Wasser aus ihrem Haar.[1]) Jugendlich ist der Busen geschwellt, sanftes Verlangen leuchtet aus dem Auge. Den Typus der Anadyomene wiederholen Statuen und Bronzen; natürlich geben sie die ganze Gestalt, da es der Plastik unmöglich ist, den malerischen Effect der durch das Wasser schimmernden Unterfigur nachzumachen (vergl. Fig. 223). Das künstlerische Motiv des Gemäldes war eine göttlich schöne Mädchengestalt, welche etwa im Bade eben aus dem Wasser auftaucht und deren erste Geberde ist, das Haar aus dem Gesicht zu streichen und auszudrücken. Nun wollten die Alten wissen, Anregung und Vorbild habe keine geringere Schönheit gegeben als die Phryne, welche am eleusinischen Fest im Angesicht der ganzen Versammlung ihre Gewänder ablegte und als Anadyomene aus dem Meere wiederkam. In der Bewunderung des Gemäldes und der ätherischen Schönheit der Göttin waren die Alten einstimmig. Augustus erliess den Koern 100 Talente an ihrem Tribut, um das Bild nach Rom zu bringen und im Tempel des Julius Cäsar als die Ahnfrau des julischen Hauses zu weihen. Als die untere Hälfte des Bildes gelitten hatte, fand sich Niemand, der im Stande gewesen wäre, sie herzustellen; endlich ging es durch Fäulniss zu Grunde und Nero ersetzte es durch eine Copie. Noch eine zweite Aphrodite begann Apelles für Kos, welche den Ruhm der ersten übertreffen sollte; aber der Tod überraschte ihn, da er erst Kopf und Hals vollendet, die übrigen Theile nur eben vorgezeichnet hatte. Vor der Schönheit des Antlitzes wagte sich kein Maler an die Ausführung des Uebrigen. Für Smyrna malte Apelles die **Charis**, immer noch bekleidet; in einem anderen Bilde stellte er die **Tyche** thronend dar. Kunstkenner zogen allen übrigen Werken seiner Hand die »Artemis, umgeben vom Reigen der schwärmenden Nymphen« vor; darin habe er den Homer selbst übertroffen, wo dieser denselben Gegenstand schildert:



Fig. 223. Anadyomene. Bronzestatuette. (Müller Wieseler.)

> Wie die Göttin der Jagd durch Erymanthos' Gebüsche
> Oder Taygetos' Höh'n mit Köcher und Bogen einhergeht
> Und sich ergötzt, die Eber und schnellen Hirsche zu fällen;
> Um sie spielen die Nymphen, Bewohnerinnen der Felder,

[1]) Otto Benndorf, Athen. Mittheil. 1876, 50.

Tochter des furchtbaren Zeus; und herzlich freuet sich Leto;
Denn vor allen erhebt sie ihr Haupt und herrliches Antlitz,
Und ist leicht zu erkennen im ganzen schönen Gefolge.[1]

Er malte auch, heisst es, was nicht gemalt werden kann, Donner, Blitz und Schlag, Bronte, Astrape und Keraunobolia. Das war nun nicht etwa Gewittermalerei, sondern antiker Weise Personification der Gewittererscheinungen in Weibern, dergleichen Philostratos einmal beschreibt: Bronte in hagerer Gestalt, Astrape mit flammendem Auge.

So wenig Praxiteles, bei allem Ruhm seiner knidischen Aphrodite, einseitiger Frauenbildner war, so wenig Apelles ausschliesslich Maler des Weibes. So malte er einen nackten Heros und forderte in diesem Gemälde die Natur selbst in die Schranken. Ein anderes Bild zeigte den Herakles vom Rücken gesehen, den Kopf in so kunstvoller Verkürzung gezeichnet, dass man das doch abgewendete Gesicht nicht blos voraussetzte, sondern zu sehen glaubte. Ein gross componirtes pompejanisches Wandgemälde zeigt den Heros in dieser Ansicht; er blickt dort auf den von der Hindin gesäugten Telephos, den künftigen Heros von Pergamon, hinab. Ein farbenreiches Gemälde muss der »Aufzug *(pompa)* des Oberpriesters der ephesischen Artemis« gewesen sein. Gross aber war er besonders auch im Porträtfach; hier nennen wir vorläufig nur sein Selbstporträt. Er gab die feinsten Linien mit solch' wissenschaftlicher Correctheit wieder, dass ein Stirnbeschauer (Metoposkop) aus dem Bilde der porträtirten Person ihr Todesjahr sagte.

Protogenes stammte von Kaunos, welches Rhodos gehörte, wo er denn hauptsächlich thätig war. Durch Armuth gehindert und ernsten Bestrebens voll, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit arbeitend, war er nicht sehr fruchtbar. Dazu kam, dass er neben der Malerei auch die Erzbildnerei betrieb, Erwerbes halber die üblichen Statuen lieferte, Athleten, Krieger, Jäger, Opfernde. Wer in der Malerei sein Lehrer gewesen, wusste Niemand. Seine Hauptbilder waren in Rhodos, insbesondere einige rhodische Heroen, der Heraklide Tlepolemos, der mythische Gründer der drei rhodischen Städte Lindos, Jalysos und Kameiros, dann der specielle Heros der Stadt Jalysos, dessen Mutter, die Heroine Kydippe. Die Palme trug die Tafel des »Jalysos« davon. Sieben Jahre soll der Maler an diesem Werke gearbeitet haben; diese ganze Zeit habe er nur von gekochten Bohnen gelebt, weil sie Hunger und Durst zugleich stillten und weil er mit guten Mahlzeiten sich die Sinne nicht abstumpfen wollte. Viermal übermalte er dieses Bild — immer alla prima, versteht sich — damit wenn die Oberschicht einmal zu Schaden käme, jedesmal die nächstuntere in die Lücke träte.

Apelles fuhr selbst nach Rhodos, begierig, die Werke des Protogenes, die ihm bisher nur durch das Gerücht bekannt waren, mit Augen zu sehen. Kaum gelandet, eilte er zum Atelier, fand aber den Protogenes nicht vor. Auf die Frage der Aufwärterin, wer es sei, der den Maler aufgesucht habe, nahm er einen Pinsel und zog auf einer gerade auf der Staffelei stehenden, frisch präparirten grossen Tafel mit Farbe eine feine Linie und sagte: Dieser. Sowie Protogenes nach Hause kam, erkannte er die Hand und zog nun selbst mit anderer Farbe eine noch feinere Linie über die des Apelles hin, welcher, später wiedergekommen, mit einer dritten und feinsten Linie dem Protogenes die Anerkennung seiner Ueberlegenheit abnöthigte. Freilich liess Apelles, mochte er noch so beschäftigt sein, keinen Tag vorübergehen, ohne die Hand im

[1]) Homer's Odyssee 6, 102 (nach Voss). Die Erklärung der Pliniusstelle nach Karl Dilthey.

elementaren Linienziehen zu üben, wie nur ein Musikvirtuos seine täglichen Fingerübungen einhält. Die grosse Tafel, mit nichts als den kaum sichtbaren Linien darauf, erhielt sich als kostbare Kunstreliquie bis in Cäsar's Zeit. Wer gedächte dabei nicht der feinen Pinselzeichnungen Albrecht Dürer's und der Bewunderung des greisen Giovanni Bellini, da der deutsche Freund ihm vor seinen Augen eine solche Frauenlocke malte und das gar nicht mit einem besonders feinen Pinsel. Vor dem »Jalysos« aber stand Apelles lange Zeit sprachlos; endlich sagte er: Gross ist die Arbeit und gross der Künstler; nur die Anmuth fehlt dem Werk. Hätte es die, so würde es an den Himmel reichen. Diese Anmuth, welche die Griechen Charis nannten, durfte Apelles als sein Vorrecht in Anspruch nehmen. Und wenn er sich näher herausliess, so sagte er, in allem Anderen sei Protogenes ihm gewachsen, ja überlegen, nur wisse er nicht zur rechten Zeit die Hand von der Tafel zu lassen, die übertriebene Sorgfalt zerstöre den Hauch der Anmuth. Ein Römer äusserte sich, die Studien des Protogenes könne er nicht ohne einen gelinden Schauder ansehen.

Apelles hatte einen ungetrübten Blick für den eigenen und der Mitmeister Werth. Da er fand, dass Protogenes auf die ihm gebührende Anerkennung noch warten musste, hat er sie ihm neidlos verschafft. Für die gerade fertig stehenden Bilder bot er ihm einen bedeutend höheren Preis, als jener forderte, und in der Stadt sprengte er das Gerücht aus, er kaufe die Bilder des Protogenes, um sie als seine eigenen wiederzuverkaufen. Dadurch öffnete er den Rhodiern das Verständniss für die Bedeutung ihres Mitbürgers und erst, nachdem sie einen noch höheren Preis geboten, trat er von dem Kauf zurück. Der Ruf des rhodischen Malers war denn doch, oder ward nun, so gross, dass auch Athen ihn zu ehrenvollen Arbeiten berief. In den Propyläen malte er die Personificationen zweier Staatsschiffe, Paralos und Hammonias, in Gestalt eines Heros und einer Jungfrau, daher es geschah, dass der Volksmund das Bild auf Nausikaa und Odysseus deutete. Im Hintergrund waren Kriegsschiffe angebracht. Im Rathhaus der Fünfhundert musste er die Thesmotheten malen. Damals wird es gewesen sein, dass er mit Aristoteles zusammentraf, welcher von 334 bis 322 in Athen lebte und dessen Mutter Protogenes gemalt hat. Aristoteles gab ihm den Rath, die unsterblichen Thaten Alexanders des Grossen zum Vorwurf zu nehmen. Der Rath war gut, aber der Maler liess sich nicht verlocken, den Boden zu verlassen, auf dem er sich stark wusste.

Im Jahre 304 zog Demetrios Poliorketes vor Rhodos und belagerte die Stadt. Zu jener Zeit war Protogenes in einem Landhäuschen an der Arbeit, ebendort, wo das feindliche Heer campirte, liess sich auch gar nicht stören, ausser als der König ihn zu sich befahl. Auf dessen erstaunte Frage nach dem Grunde seines Vertrauens antwortete der Maler, er wisse, dass Demetrios mit den Rhodiern Krieg führe, nicht mit den Künsten. Darauf stellte der König Schildwachen zum Schutz des Malerhauses auf, und um ihn nicht zu oft von der Arbeit abzurufen, besuchte er ihn und sah ihm zu, während die Geschosse seiner Kriegsmaschinen gegen die Mauern flogen. Daher blieb an dem Bilde, woran Protogenes gerade arbeitete, das Wort haften, er habe es unter dem Schwerte gemalt. Und das war ein Bild des stillsten Friedens, ein jugendlicher Satyr, mit der Doppelflöte in der Hand an einen Pfeiler gelehnt ruhend *(anapauomenos)*, also in wesentlichen Punkten der Typus des für praxitelisch geltenden Satyrs Fig. 199. Auf dem Pfeiler sass ein Rebhuhn, zum Greifen täuschend gemalt, nachher, als es wieder Frieden geworden und das Gemälde aufgestellt war, das Entzücken besonders des rebhuhnzüchtenden Publicums. Der Künstler hatte Ursache zur Klage, das Beiwerk sei Hauptsache geworden, und überstrich den Vogel. Den Frieden aber verdankte Rhodos eben dem Protogenes. Denn als Demetrios erkannte, dass der Angriff nur

vom Bacchustempel aus unternommen werden könne, dieser also zuerst zum Opfer fallen müsse, hob er, um den dort aufbewahrten »Jalysos« nicht zu gefährden, lieber die Belagerung auf.

Worin lag nun die Stärke dieser Männer? Die Schlachten Alexanders zu malen lehnte Protogenes ab, in der Composition gestand Apelles dem Melanthios den Vorrang zu, wie in der Perspective (nach Einigen, der Proportion nach Anderen) dem Asklepiodoros. Die »Anadyomene«, der »Jalysos« und der »Satyr« sind Einzelfiguren, und sie stehen in Ruhe, nur eben so weit belebt, als zur Aeusserung seelischen Lebens erfordert wird. So hatte Praxiteles den Kreis des Gegenständlichen auf das unentbehrliche Substrat für die Bethätigung seiner Meisterschaft eingeschränkt und an dem begrenzten Vorwurf ungeahnte Tiefen plastischen Könnens erschlossen. Was aber Praxiteles für die Sculptur, das war Apelles für die Malerei. Einer jeden der Schwesterkünste musste diese Zeit kommen.



Fig. 221. Knabenstatue mit Inschrift »Phaidimos«. Marmor im Vatican.

Den älteren Malern, welche, wie die Rede ging, nur vier Farben auf der Palette hatten, den Polygnot, den Zeuxis und Timanthes, deren ganzer Werth allein in der Zeichnung und plastischen Form lag, stellt Cicero einmal die jüngeren entgegen, die Nikomachos, Apelles, Protogenes und Aëtion, bei welchen bereits Alles vollkommen sei, Alles, sagt er, nicht blos Form und Zeichnung, also auch die Malerei, das Colorit. Wie die griechischen Meister jeder Form und Linie, jeder Charaktergestalt und aller Abstufungen seelischer Empfindungen Herren waren, welch wirkungsvoller, ja begnadeter Zeichner insbesondere Apelles war, das wissen wir. Diese durch unausgesetzten Fleiss täglich neuerworbene Handsicherheit, welche jede der Frische gefährliche Feile unnöthig machte, war die solide Grundlage seiner Anmuth. Aber entsprach sein Malen dem Meisseln des Praxiteles? Ist die Malerei der Alten in der Technik, das heisst für sie im Colorit, der alten Sculptur ebenbürtig gewesen, oder hat sie in der That diese Aufgabe ungelöst den neueren Zeiten hinterlassen? Die Werke selbst sind untergegangen und ihre minderwerthigen Epigonen, die römischen und pompejanischen Wandgemälde, geben in dieser Beziehung keine Antwort. Wir sind auf einige zufällige Notizen in der alten Litteratur angewiesen, sie lehren nicht viel, stehen aber einem günstigen Vorurtheil nicht im Wege.

Protogenes hat seinen »Jalysos« viermal übermalt; ähnlich verfuhr Albrecht Dürer bei seinen bestausgeführten Gemälden; an der »Himmelfahrt« und dem »Allerheiligenbild«, beide

in Tempera gemalt, »ist die Farbe sehr dünuflüssig und wiederholt aufgetragen; daher der durchsichtige Glanz, die emailartige Cohärenz, daher auch die Dauerhaftigkeit«.[1]) In Temperamanier werden auch Protogenes und Apelles gemalt haben. Dem matten Farbstoff vermochte man nur durch Beisatz von Leim einigen Glanz zu geben. Allerdings, seit durch Pausias die Wachsmalerei znr Ausbildung gebracht worden war, kannte man einen ganz anderen Grad von Farbeuglanz, uud ein Apelles wird verstanden haben, auch das verwöhnte Auge zu befriedigen. Den Mangel an Lackfarben wird man nicht allzu hoch auschlagen dürfen. Im Gebiete der Farbentechnik werden gerade dem Apelles einige Erfiudungen zugeschrieben, welche zum Theil als unglaubhaft bezeichnet worden sind. Angesichts unserer Unkenntniss wird es gerathen sein, diese, wenu auch noch so trüben Ueberlieferuugen des Plinius bis auf bessere Belehrung wenigstens aufzubewahren. Eins ist sicher, Apelles erfand das Elfenbeinschwarz *(atramentum elephantinum)* aus gebranntem Elfenbein, das tiefste Schwarz, dessen sich heute noch die Maler bedienen. Ob es nun eben dies Schwarz oder was immer war, irgend ein Atrament soll Apelles nun anch zu einem neuen Verfahren benutzt haben, welches sein Geheimniss war und blieb. Es handelt sich um eine Lasur des fertigen Gemäldes, und wir beeilen uns, die Kenntniss dieses Begriffes auf Seiteu der alten Maler festzustellen. Diese Lasur bot verschiedene Vortheile; firnissartig schützte sie das Bild gegen Staub und Schmutz, zugleich aber dämpfte sie allzuleuchtende Farben *(nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret)*. Die hier von Plinins angewandten Ansdrücke bezeichneu sonst den Gegensatz zwischen den zwei Classen von Malerfarben, welche die Alten nnterschieden, von Natur »gedämpften« und »leuchtenden« (eigentlich »strengen« und »blühenden«, *colores austeri* und *floridi*). Früher hatte man nur jene, erst später anch die theuren »leuchtenden Farben«, nämlich die rothen Zinnober, Drachenblut und Purpnr, die blauen Lasurstein nnd Indigo, endlich Knpfergrün. Indigo diente nnter Anderem zur Darstellung des grauen Tones zwischen Licht und Schatten. Der Wortlaut bei Pliuius scheint darauf hinzuführen, Apelles bereits in ihrem Besitze zu denken, was nun freilich anderen Ueberlieferungeu uud Annahmen widerstreiten würde. Jedenfalls stellt Cicero ihn und seine Zeitgeuossen in Gegensatz zu den älterou Malern, bei welcheu von Colorit noch keine Rede war. Und wenn Fronto die Maler charakterisirt, wenn er die Schlachteugemälde des Euphranor zu dem leichten Genre des Pausias in Gegensatz stellt, die Einfarbigkeit des Parrhasios zu dem Farbeuschimmer des Apelles, so ist ihm Apelles der Colorist. Muthet die farbenprächtige »Pompa des Megabyzos« nicht venezianisch an? Geist und Anmuth war des Apelles Erbtheil, wie die Sorgfalt das des Protogenes. Und sollte der geist- uud anmuthvolle Grieche die langherangebildete Technik minder kundig zu verwenden, die schönen Farben minder leuchtend zu setzen, im Helldunkel spielen und wirken zu lassen, die Regeln der Harmonie und des Contrastes, endlich der treffenden Farbeustimmung minder glücklich zu beobachten, die »Anadyomene« schlechter zu malen verstanden haben als sein Nachahmer Tiziau?

Dem Ernst folgt passend ein leichtes Nachspiel, welchem doch Bedeutung nicht abgeht. Protogenes gab seinem »Jalysos« einen Jagdhund bei, welcher Gegenstand einer Atelieranekdote ist, nämlich wie der Zufall Maler wurde. Sonst mit seinem Werke zufrieden, brachte er nur den Schaum um das Maul des nach vielem Laufen keuchenden Thieres nicht nach Wunsch heraus. Er sah immer aus wie gemalt, nicht wie Natur; und Protogenes wollte doch wahr sein, nicht

[1]) Thausing, Dürer.

blos dafür gelten. Von solcher Gewissensnoth gepeinigt, hatte er die Versuche oft mit dem Malerschwamm weggewischt, oft den Pinsel gewechselt, umsonst. Zuletzt warf er ärgerlich den Schwamm auf die fatale Stelle, welcher nun die Farben, die er so oft weggenommen hatte, gerade so ungekünstelt hinsetzte, wie es der Künstler mit aller seiner Sorgfalt nicht fertig gebracht hatte. Nach seinem Vorgang malte später Nealkes den Schaum am Maule eines feurigen, von seinem Reiter gezügelten und das Gebiss kauenden Pferdes.

Es bleibt nur zu erwähnen, dass Apelles und Protogenes Beide auch über die Malkunst geschrieben haben, ersterer widmete das Buch seinem Schüler Perseus.

War an diesem Punkte durch Beschränkung und Vertiefung eine unergründliche Schönheit erreicht worden, so gab es Meister in Fülle, die mancherlei Zweige der Kunst zu pflegen und neue herauszubilden.

Wir werden in anderem Zusammenhang einem Rivalen des Apelles begegnen, welcher einer malerischen Leistung wegen auch hier nicht ganz übergangen werden darf. Antiphilos malte einen Knaben, welcher Feuer anbläst. Das Gemälde erregte Aufsehen wegen des Lichteffectes in dem Widerschein des Feuers, welcher sich über das Gesicht des über das Kohlenbecken gebeugten Knaben und über den ganzen, auch sonst prächtigen Saal verbreitete, welcher zur Scene gewählt war.

Zwei Künstler fast gleichen Namens und gleicher Zeit führt Plinius neben einander auf, zum Theil mit den gleichen Werken, Theoros und Theon. Es mag sein, dass durch einen Zufall der litterarischen Ueberlieferung getrennt wurde, was einem einzigen Manne gehörte. Theoros malte den König Demetrios; Leontion, Epikur's Geliebte, nachdenkend; einen sich salbenden Jüngling; Orestes seine Mutter und den Aegisthos ermordend; den trojanischen Krieg in einer Reihe von Tafeln; eine Kassandra. Also Stoffe mancherlei Art: Porträts, zum Theil genrehaft; ein palästrisches Genrebild; verschiedene hochpathetische Sujets von der tragischen Bühne. Darunter bemerken wir zum ersten Mal einen Cyklus von Gemälden.[1] Theon malte »Orestes' Wahnsinn« (und dies Bild des Theon wird anderwärts »Orestes' Muttermord« genannt); den Kitharoeden Thamyras. Ein Gemälde des Theon, welches bei Plinius nicht vorkommt, ist uns ausführlich beschrieben. Ein Gewappneter stürmt hinaus, von Kriegswuth entbrannt, den Schild vorgestreckt, das Schwert gezückt. Nur die Eine Figur im ganzen Gemälde, aber die Eine packte. Um die Illusion noch zu steigern, liess der Maler, der es eben ganz allein auf die Illusion abgesehen hatte, so oft das Bild vor versammeltem Publicum enthüllt wurde, einen Trompeter zum Angriff blasen. Thatsächlich war Theon der anerkannte Meister der Illusion.

Wir hörten früher, dass die Wachsmalerei des Pausias ein kleines Format vorzog. Darum hat sich aber keineswegs alle Cabinetsmalerei der Enkaustik bedient; die Temperamalerei muss wohl eine hohe technische Vollendung erlangt haben, dass sie auf die Effecte der freilich mühsameren Wachsmalerei verzichten konnte. Kleinmalerei im Stil der Niederländer, angetroffen im alten Griechenland, beweist, dass die antike Malerei recht viele Phasen der neueren an sich selbst schon durchgemacht hat. Namhaftester Repräsentant der antiken Holländer ist Peiräikos (Piräieus), welcher in der Kunst Wenige über sich erkannte, aber seine ganze Kunst auf kleine Gegenstände verwandte und in diesem Gebiete den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterbuden, Esel (der Marktbauern?), Fischwaaren und Aehnliches. Es waren

[1] Vergl. C. Robert, Archäol. Zeit. 1883, 260.

köstliche Bildchen, welche theurer bezahlt wurden als die grössten Tafeln anderer Maler. Solche Kleinmaler nannte man Krammaler (Rhopographen). Peiräikos selbst soll auch Schmutzmaler (Rhyparograph) genannt worden sein, was bei extremem Realismus immerhin ein begreifliches Beiwort wäre. »Stillleben« finden sich in der pompejanischen und römischen Wandmalerei in grosser Zahl, Wildpret und Fische, Rippenstücke und Brötchen, Wein und gläserne Fruchtschalen. So weit hatte es die Malerei nun schon gebracht.

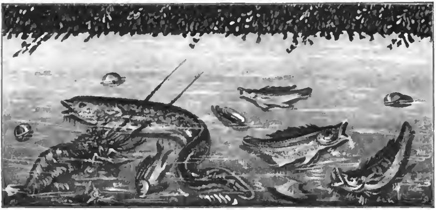


Fig. 225. Wandmalerei aus Pompeji. (Presuhn.)

Dritte Periode. Die Welt seit Alexander.



Alexander. München.

Ein Liebling der Götter, von Herkunft ein Halbgrieche, durch seine Bildung ein Vollbürger des Hellenenthums, ein idealer Königsjüngling zog aus und eroberte die Welt, und wohin er kam auf seinem Triumphzuge, da pflanzte er hellenische Cultur, und auf seiner Hand trug er die griechische Kunst in alle Länder der Barbaren bis zum fernen Indien.

Ein Alexander musste die Künstler, auch wenn er ihnen nicht so nahe trat wie dem Apelles oder Lysippos, entzünden, und keine lohnendere Aufgabe konnte sich ihrem Schaffensdrange bieten, als einen neuen Heros zu gestalten. Alte Autoren sagen von einem Privileg, welches Alexander jenen Beiden und dem Siegelstecher Pyrgoteles verliehen habe. Die Ersten der Zeit, zugleich des Königs Hofkünstler, haben ihn nach der Gunst ihrer Situation selbstredend am häufigsten und am treffendsten dargestellt. Doch auch andere Künstler

haben Alexanderbildnisse geschaffen. Nach der Schlacht von Chäronea, wohl erst nach Alexanders Regierungsantritt (336), erhob sich in Olympia ein seinem Vater geweihter Rundbau in jonischem Stil, das Philippeion, peripteral, ein bronzener Mohnkopf krönte die Spitze des Daches. Die Feinheit der sculpirten Ornamente wäre des besten attischen Meissels würdig. Im Inneren standen auf einer halbkreisförmigen Basis Goldelfenbeinbilder von der Hand des Leochares, Philipp zwischen seinem Vater Amyntas und seinem Sohne Alexander, nebst seiner Mutter Eurydike und seiner Gemahlin, Alexanders Mutter, Olympias. Euphranor bildete Vater und Sohn, jeden auf einem Viergespann stehend, in Erz. Von Lysippos' Zeitgenossen und Schülern hat Chaireas Philipp und Alexander, Euthykrates den Alexander dargestellt, unter den Malern zum Beispiel Antiphilos, einmal Alexander und Philipp mit Athena gesellt, einmal den Alexander als Knaben.

Apelles malte den König als einen anderen Zeus, mit dem Blitz in der Hand; die Hand mit dem Blitz war in vollkommener Verkürzung gezeichnet, dass sie aus dem Rahmen heraustrat. Alexander hatte eine weisse, auf Brust und Antlitz roth überspielte Haut; Apelles, der Colorist, wusste, warum er das Gesicht dunkel malte. Das Bild stand im ephesischen Artemision; dort befand sich noch ein anderes Gemälde desselben Meisters: »Alexander zu Pferd«. War dies etwa jenes edle, hochtretende, strampfende Kriegsross, schnaubend und schäumend unter dem zügelnden Reiter, dass von dem scharfen Zaum das Blut mit dem Schaum sich mischte?

Für das erstere Werk erhielt Apelles zwanzig Talente Gold, nicht gezählt, sondern gemessen. Dies Bild, »Alexander als Zeus«, allegorisirte; noch weiter in derselben Richtung ging der Maler in zwei anderen vielleicht zusammengehörenden Gemälden. In dem einen gruppirte er ihn mit der Siegesgöttin und den Dioskuren, in dem anderen stand Alexander im Triumphzug auf dem Siegeswagen, welchem der Krieg folgte, die Hände hinter den Rücken gebunden. Hier entpuppt sich Apelles nun als der Rubens seines Königs.

An dieser Stelle darf angeschlossen werden, dass Apelles auch die hervorragenden Persönlichkeiten aus der Umgebung Alexanders auf der Tafel verewigte, und keines dieser Gemälde war unbedeutend, jedes erregte nach irgend einer Seite Interesse. Kleitos, eilig, sein Kriegsross zu besteigen und nach seinem Helme rufend, den ihm der Waffenträger reicht. Neoptolemos vom Pferde herab gegen die Perser kämpfend. Antigonos im Panzer, sein Pferd am Zügel führend. Denselben malte er später auch als König (306) zu Pferd, gegen den gewöhnlichen Brauch der freien Kunst im Profil, um seine Einäugigkeit zu verbergen. Diesen Gemälden kriegerischer Auffassung steht ein friedliches Familienbild gegenüber: Archelaos mit Frau und Tochter.

Um zu den Darstellungen Alexanders zurückzukehren, so stellte sich Lysippos ganz auf den Boden der schlichten Wirklichkeit. Er tadelte den Blitz in der Hand des Zeus-Alexander und gab ihm die Lanze in die Hand, seinen wahren und unsterblichen Ruhm. Alexander trug den Kopf in Folge eines kurzen Halsmuskels etwas nach der einen Schulter geneigt, dabei das Gesicht aufwärts gewandt, und hatte das Schwimmende des Auges, welches an der knidischen Aphrodite des Praxiteles angetroffen wurde. Wie es zu gehen pflegt, suchten die Freunde und die Nachfolger des Königs ihm das nachzumachen. Diese Merkmale fehlten an keinem Alexanderporträt. Nur Lysipp erhob sich über deren oberflächlichen Naturalismus und brachte den ganzen Charakter des Heldenkönigs in der Bronze vor Augen, neben dem Schwärmerischen auch das Mannhafte, Löwenhafte. Aeussere Träger dieses Zuges waren das von der Oberstirn

aufstehende und seitwärts herabfluthende Haar, sowie die willenskräftig geschwellte Unterstirn; im festen Mund mit der vollen Oberlippe sprach sich allein schon der ganze Charakter aus. So durfte denn ein geistreicher Epigrammatist den lysippischen Alexander zu Zeus aufblicken und sprechen lassen: Mein die Erde, dir der Olymp.

Viele Büsten unserer Museen sind auf den Namen Alexanders getauft, doch lassen die meisten derselben nur den Stil der hellenistischen Zeit überhaupt, nicht die individuellen Züge des Königs erkennen. Unter den wenigen sicheren Alexanderbildnissen ist keines, welches von der Schöpfung des sikyonischen Meisters einen ausreichenden Begriff gäbe; die mit der Namensinschrift im Louvre ist prosaisch trocken, die zu Erbach anziehend, doch nicht gross.[1]) Den Kopf der Münchener Statue, welche des hochaufgestützten Fusses wegen auf Lysippos zurückgeführt worden ist, geben wir vorstehend als Initialvignette.

Was Aristoteles dem Protogenes vergebens rieth, in den Thaten Alexanders Vorwürfe künstlerischen Schaffens zu suchen, das haben andere Meister erfolgreich gethan. Nach einem wirklichen Vorfall bildeten Lysippos und Leochares eine Jagdgruppe, worin Alexander, umgeben von seinen Hunden, mit einem Löwen kämpft und Krateros zu seinem Beistand kommt. Letzterer weihte das Werk nach Delphi, eherne Figuren, wie auch die folgende viel umfangreichere Arbeit des Lysipp. Dies waren in porträtähnlicher Wiedergabe fünfundzwanzig Reiter, edle Jünglinge der Leibgarde, welche in der Schlacht am Granikos den Tod gefunden hatten; die ganze Gruppe, in welcher auch Alexander selbst nicht fehlte, liess derselbe in der makedonischen Heimat, zu Dion, aufstellen.

An ganze Schlachtenbilder haben sich nur die Maler gewagt. Ein Schüler des Nikomachos, Philoxenos von Eretria, malte im Auftrag des Kassander die »Schlacht des Alexander und des Darius«, sodann Helena, des Alexandriners Timon Tochter, die »Schlacht bei Issos«. Ein Gemälde dieses Inhalts, welches in den Jahrzehnten nach dem Ereigniss componirt sein muss, liegt uns vor, zwar nicht im Original, doch in nur wenig jüngerer, farbiger, allerdings vereinfachter und harter Copie, in dem berühmten pompejianischen Mosaik der »Alexanderschlacht«, jetzt im Museum zu Neapel.

Ein Schlachtgemälde des allergrössten Stils. Es ist undenkbar, solch einen weltgeschichtlichen Moment treffender und ergreifender, malerisch voller und zugleich plastisch klarer in den Rahmen zu fassen. Das Perserheer flieht, mit ihm der Perserkönig auf dem Viergespann. Seinen Makedoniern voran sprengt der siegreiche Held ihm nach, in Rüstung, das Haupt frei. Ein persischer Officier, des Königs Bruder, wirft sich ihm entgegen; von einem Geschoss getroffen, stürzt des Persers Pferd, ihn selbst trifft die eingelegte Lanze Alexanders. Darius vermag nichts, als über die Brüstung des zur Flucht gewandten Wagens mit schmerzerfülltem Antlitz die Hände nach dem Edlen auszustrecken, welcher für seinen König sich opfert. Dessen Gespann aber hat sich verstrickt, auch die äusserste Anstrengung des Fahrers ist vergebens, da springt ein Perser ab und bietet dem König sein Pferd, auf dem er dann auch entkommt. Darius auf dem Wagen mit seinem Fahrer, vorn der abgesessene Perser mit seinem aufgeregten Pferd, diese pathetische Hauptgruppe des Gemäldes geben wir im nachstehenden Ausschnitt wieder. Das Schlachtgewühl mit den Fallenden, das Mienenspiel des entschlossenen Siegers und des entsetzten Besiegten, abgestuft in Darius und seinen Begleitern, die Aufregung der

[1]) B. Stark, Zwei Alexanderköpfe.



Fig. 226. Darius auf der Flucht vor Alexander. Ausschnitt aus der pompejanischen Mosaik der »Alexanderschlacht«. Neapel.
Nach directer photographischer Aufnahme der Mosaik.

Rosse, die landschaftliche Scenerie, Alles ist ergiebig vorgebracht und mit Sicherheit an seinen Ort gesetzt. Mit der dramatischen Tiefe verband sich eine glänzende Technik, welche aus dem spiegelblank polirten Schilde des im Vorgrund Gestürzten wie ein Piloty uns anschaut (Fig. 226).

Aëtion malte die »Vermählung Alexanders mit der Rhoxane«. Ehe wir die Beschreibung des anmuthigen Bildes geben, empfiehlt es sich, einen Blick auf den Typenkreis der griechischen Kunst zu werfen, aus welchem die Composition erwachsen ist, das sind die Darstellungen der ersten Begegnung des Paris mit der Helena. Es war ein beliebtes Thema der jüngeren Kunst. Wie die Liebe die Zögernden zusammenführt, das schildert die Griechenkunst in lebendigen Gestalten. Die Liebesgöttin selbst hat sich zu Helena gesetzt, legt den Arm zutraulich um ihren Nacken und weist mit eben gehobenem Finger auf den jungen Helden; sie aber lüftet die Hand in bedenklicher Geberde. Zu Häupten auf dem Pfeiler sitzt Aphroditens thätige Gehilfin, die Ueberredung (Peitho). Eros aber, ein fast noch praxitelisch schöner reiferer Knabe, steht mit hochgeschlagenem Flügelpaar vor dem Trojaner, die Hand auf dessen Schulter, und blickt ihm drängend ins Auge. Die so zarte wie lebenswarme Composition möchte man dem vierten Jahrhundert zuschreiben: wir theilen hier eine spätere Reliefcopie aus Neapel mit (Fig. 227). Auf einem in England befindlichen sonst gleichartigen Relief hat neben anderen Aenderungen die massvolle Geberdensprache einen lauteren Ton angeschlagen, Aphrodite zeigt mit ausgestrecktem Arm auf Paris, und Eros, jetzt ein jüngerer Knabe, zerrt ihn zu Helena hin. Ein herculanisches Wandgemälde verzichtet auf die Götter, Paris selbst redet zu der verlegenen, doch nicht abgeneigten Helena mit überredend vorgestreckter Hand. Vasenbilder malen die Scene breiter aus. Die Gattin des Menelaos sitzt in ihrem Gemach, mit dem Schmuck beschäftigt, Dienerinnen warten auf, da naht der Fremdling; wie auf anderen Bildwerken die unselige Phädra, da Eros sie mit der gleichfalls verbotenen Liebe zu Hippolytos bedrängt, so wendet sich auch Helena ab. Vor ihren Füssen kniet Eros mit beweglicher Geberde. Gründlich verwandelt ist die Auffassung der Scene endlich in einem Vasenbilde hellenistischer Zeit: bei brennendem Candelaber sitzt Helena auf dem Rande des Ruhebettes, entkleidet,



Fig. 227. Paris-Alexandros vor Helena. Neapel.
Nach Photographie.

Dienerinnen sind um sie beschäftigt, eine zieht ihr knieend die Sandale ab, eine zweite kränzt sie, die dritte sitzt mit Schmuckkästchen und Handspiegel; zögernd naht der trojanische Alexander, und ein Eros schwebt heran über Helenas Haupt.

Züge aller dieser Bilder finden sich in Aëtion's Gemälde wieder, welches in der Auffassung eine mittlere Stelle einnimmt zwischen dem ersten Relief und dem letztgenannten Vasenbilde. In einem prächtigen Gemach sitzt die schöne Rhoxane mit den wundervoll schwellenden Lippen auf dem Rande des Brautbettes und schlägt die Augen nieder vor Alexander; lächelnde Eroten umgeben sie, einer entschleiert ihr Haupt und zeigt sie dem Bräutigam, ein anderer zieht ihr bereits geschäftig die Sandale vom Fuss, wieder einer zerrt den Alexander mit Gewalt am Mantel zu Rhoxane. Der König selbst reicht ihr einen Kranz, Hephästion als sein Brautführer trägt die Fackel, auf einen holden Knaben, den Hymenäos, gestützt. In dem weiten Raume treiben Eroten ihr Spiel mit den Waffen Alexanders, zwei schleppen die schwere Lanze wie Lastträger einen Balken, zwei andere schleifen den Schild am Riemen daher, ein dritter sitzt als König darauf, der vierte ist in den Panzer gekrochen und lauert ihrem Zuge auf.

Nachdem Aëtion das Gemälde vollendet hatte, brachte er es zum Feste nach Olympia und stellte es aus. Proxenidas, einer der Kampfrichter des Festes, hatte solches Wohlgefallen an dem Bilde, dass er seine Tochter dem Maler zum Weibe gab.

Epoche des Hellenismus.

Weltbild.

Alexander der Grosse hatte ein Reich gestiftet, wie es vor ihm noch nicht dagewesen war. Das asiatische Weltreich hatte selbst in seiner letzten Phase und höchsten Steigerung, im Perserreich, nur Westasien und Aegypten vereint; so gross sein Einfluss in Hellas auch war, es einzuverleiben war ihm nicht beschieden. Nun wandte Alexander die ihm durch Philipp hinterlassene vereinte makedonisch-hellenische Kraft gegen die Perser, gewann das Reich und verband Orient und Hellas zu einer grossen Einheit.

Der orientalische Despotismus hatte sich mit stets wachsendem Glanze umgeben, Memphis und Theben wurden durch Niniveh, dies durch Babylon und alles Frühere durch Susa und Persepolis überstrahlt. Mit der orientalischen Pracht vermählte sich nun der bereits früh von den Persern anerkannte hellenische Geist, und so entstand eine neue Cultur, die Cultur des Hellenismus, da die Welt hellenisirte, die Hellenen selbst aber dem imponirenden Einflusse jener älteren Welt sich doch nicht entziehen konnten.[1])

Die griechische Kunst zeigt ein neues, ihr letztes Gesicht, ohne doch in ihrem Wesen erschüttert zu werden. Der griechische Stil war zu eigenen Geistes, um sich selbst verlieren zu können. Im Gegentheil, er vollendet jetzt nicht nur sein Wesen, sondern auch seine Herrschaft.

Die Schöpfung Alexanders zu schildern und ihre Bedeutung zu erörtern, dafür ist kein Raum in der Stilgeschichte. Dass ein solcher Herrscher nicht blos Malern und Bildhauern ein erwünschter Stoff war, sondern direct und indirect der Kunst im weitesten Umfange und in allen ihren Verzweigungen unbetretene Gebiete erschliessen, neue Wege weisen musste, ver-

[1]) J. G. Droysen, Geschichte des Hellenismus.

steht sich. Allein schon die über siebzig Städtegründungen bis in die fernsten Grenzen des Reiches, darunter mehrere von grösster Bedeutung, gaben den Bauleuten und dem ganzen Heer der Künstler unendliche Aufgaben, die vielfachen und grossartigen Ingenieurarbeiten gar nicht zu rechnen. Ganz neue Horizonte eröffneten sich, und man begreift, dass künstlerische Ideen von traumhafter Ueberschwänglichkeit an das Licht treten konnten. Deinokrates, der Wiedererbauer des ephesischen Artemistempels, legte Alexander den Plan vor, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzubilden, deren linke Hand eine Stadt von grossem Umfange, die rechte eine Schale tragen sollte, um alle Wasser des Berges aufzunehmen und alsdann in das Meer sich ergiessen zu lassen. Die Idee gefiel dem König, aber da die Stadt kein Ackerland hinter sich, also keine Nahrung hatte, so liess er den Plan fallen, behielt den Architekten aber bei sich und übertrug ihm später die Erbauung der an günstigster Stelle von ihm gegründeten Stadt Alexandria.

Alexander gedachte ein zweiter Achill zu sein, und auf der Höhe seines Ruhmes, nachdem er seine Aufgabe erfüllt, ward er hinweggenommen. Die Wirkung seiner That überdauerte ihren Bestand. Kaum am Ziele angelangt, schliesst er die Augen, und das Eine Reich zerbricht, doch nicht in todte Trümmer, sondern in eine merkwürdige Gruppe immer noch grosser, lebensfähiger Staaten (323). Deren Könige, Alexanders Nachfolger, die Diadochen, behaupteten das hellenische Princip der Rivalität und Concurrenz. An die Stelle eines Alles absorbirenden Centrums traten diese vielen Residenzen, wetteifernd, das Höchste in der neuen Cultur zu leisten.

Aber gleiche Zeit, gleicher Geist. Der Geist der hellenistischen Kunst ist überall derselbe, wenn auch überall örtlich modificirt. Vor Allem waren es ja immer Griechen, welche den Ton angaben, den Stil vorschrieben, den griechischen Stil, wie er zu der Zeit sich entwickelt hatte. Wie im Osten, so lebten auch im Westen und in der gleichen culturbestimmenden Kraft Hellenen, und sie lebten die Epoche ihrer östlichen Brüder mit, nicht zu rechnen, dass ein directer Einfluss von den im Orient neugegründeten Herden hellenischer Cultur bald auf den Westen wirkte. Auch eine Stadt der Orientalen selbst erreichte dort eben jetzt ihren Höhepunkt in stetem Ringen mit ihren griechischen und italischen Nachbarn, dabei dem Einflusse der hellenischen Bildung sich willig hingebend. Karthago, wie Syrakus und die Städte Italiens, alle dürfen wir als Zeugen aufrufen für den Stil der hellenistischen Zeit.

Zunächst überblicken wir im Fluge den Umkreis der damaligen Culturwelt, um von Ort zu Ort das Material zu sammeln, welches danach uns die Charakterzeichnung des hellenistischen Zeitalters ermöglichen soll.

Den Reigen der Diadochen eröffnen billig die Ptolemäer, deren von Alexander geplante, vom Architekten Deinokrates angelegte Residenz Alexandreia vorzugsweise die Trägerin der hellenistischen Cultur heissen darf. In directem Gegensatz zu der Binnenlage aller früheren Königsstädte Aegyptens ward die neue Hauptstadt an das Meer gelegt, ihre Bevölkerung hierdurch auf den Seeverkehr gewiesen, Alexandria trat in den Kranz der Städte, welche die Küsten des Mittelmeeres zierten, so recht in den Strom des antiken Verkehrslebens, ja seine Schiffsrouten bezeichnen Hauptadern des Weltverkehrs. Alexandria war eine hellenische Stadt, genauer freilich eine hellenistische, denn gerade hier hat sich Griechisches und Orientalisches besonders bedeutsam gemischt. Im mittleren und Hauptstadttheil wohnten die Griechen, im Osten die Juden, in der Weststadt Rhakotis die vorwiegend einheimischen, ägyptisch-afrika-

nischen niederen Volksclassen. Litterarische Beschreibungen der Stadt mit ihren Mauern, den Hafenanlagen mit dem grossen Leuchtthurm auf der vorliegenden Insel Pharos und dem Verbindungsdamme (Heptastadion), dem regelmässigen Strassennetz, der Hofburg, der Bibliothek und dem Museum, den Tempeln, und was Alles zu einer solchen Grossstadt gehörte, ermöglichen, in allgemeinen Umrissen sich ein ungefähres Bild von dem zu machen, was die Stadt einst war. Der monumentale Bestand ist leider gering, obschon manche architektonische und plastische Einzelfunde dazu dienen, concrete Züge in das schematische Gesammtbild einzutragen.[1])



Fig. 228. Der Nil. Vatican. Nach Photographie.

Gleichzeitig setzten die Ptolemäer (welchen später die römischen Kaiser in gleichem Bestreben sich anschliessen) den altägyptischen Tempelbau fort, auch in dem Sinne der alten Pharaonen, ihre Vorgänger zu überbieten. Dem Ammonstempel zu Theben (jetzt Karnak) zum Beispiel schoben sie noch einen Pylon vor, welcher der grösste von allen ist. Besonders wichtige Baudenkmäler der Ptolemäer- und Römerzeit (wir müssen in diesem Falle so weit greifen) befinden sich auf der Insel Philä,[2]) zu Edfu, Esneh, Denderah u. s. f. Besonders gern wurden die plastisch reicheren Kapitellformen angewendet, Variationen des sogenannten protokorinthischen, dessen Idee nicht erst in dieser Zeit entstanden ist, sowenig als diejenige des Palmkapitells, welches sich in Kalathosform so schlank und anmuthig aufbaut. Auch die Pyramiden von Meroë, gleichsam eine Verdünnung der Pharaonenmale, mit Stäben an den Kanten, gehören dieser ägyptischen Spätzeit an. In der Sculptur, vorab den Königsstatuen, mischte sich ägyptischer und griechischer Stil.

Die Residenz entwickelte alsbald ihr Kunstleben. Maler griechischen Blutes, doch in Aegypten geboren, kennen wir mehrere; wir nannten gelegentlich schon Antiphilos und Helena,

[1]) Hirt, Geschichte der Baukunst 2. 78. Kiepert, Zeitschrift für Erdkunde 1872. Lumbroso, Annali 1875 A. Theodor Schreiber, Alexandrinische Sculpturen (Athen. Mittheil. 10, 380).

[2]) Lepsius, Denkmäler 2, 104 ff.

Timon's Tochter. Antiphilos wurde in der Rangfolge der Maler gleich nach den ersten aufgeführt, er scheint in Alexandria der angesehenste Künstler und unter dem ersten Ptolemäer eine Art Hofmaler gewesen zu sein. »Ptolemäos auf der Jagd« finden wir unter seinen Werken. Bei seinem Lehrer Ktesidemos hatte er mythologische Gemälde componiren gelernt; der Art waren des Antiphilos »Dionysos«, »Kadmos und Europa«, »Hesione«, »Hippolytos entsetzt vor dem auftauchenden Stier«. Berühmt war sein Satyr mit dem Pantherfell, welcher auf die Zehen gestellt, die Augen mit der Hand beschattend, in die Ferne sah *(aposkopeuon)*; der Typus kommt statuarisch vor.[1]) Wie ein Genrebild grösseren Stils sieht der »Saal mit Spinnerinnen, die geschäftig bei der Arbeit sind« aus; doch muss man sich hier an den seines Lichteffectes wegen oben erwähnten »Prunksaal mit dem feueranblasenden Diener« erinnern. Die hiermit noch nicht abgeschlossene Uebersicht seiner mannigfaltigen Werke bestätigt das Urtheil der Alten, welche seine Leichtigkeit *(facilitas)* anerkennen.

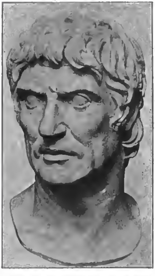
Am Hofe zu Pella hatte Apelles mit Ptolemäos in gespanntem Verhältnisse gestanden, so dass er Alexandria fernblieb, bis einmal ein Seesturm ihn dahin verschlug, nicht zur Freude der alexandrinischen Hofmaler. Wieder ein paar Anekdoten. Seine Rivalen gedachten jenen Umstand zu einer Mystification zu benutzen, indem sie dem fremden Maler durch einen Läufer des Königs eine gefälschte Einladung an Hof zustellen liessen; als er wirklich erschien und Ptolemäos indignirt frug, wer ihn gebeten habe, warf er mit einer vom Feuerbecken gegriffenen Kohle das Gesicht des Mannes so frappant an die Wand, dass der König, als Apelles kaum einen Strich gemacht, seinen Läufer erkannte und seine Verstimmung in Bewunderung umschlug. Nun versuchte es Antiphilos mit Verleumdung, doch Apelles wurde glänzend gerechtfertigt. Dieser Vorfall habe ihm den Anlass zu seiner berühmten Allegorie der »Verleumdung« gegeben, deren Beschreibung zu ausführlich ist, um sie hier wiederholen zu dürfen.

Der zweite Ptolemäer, Philadelphos (285), jener Fürst »von feinem, erregbarem Sinn, von der gewähltesten Bildung — an seinem Hofe sammelte sich alle Kunst, alle Wissenschaft«, suchte die schönsten Statuen, die werthvollsten Gemälde, besonders diejenigen der sikyonischen Schule, in seinen Besitz zu bringen, erbaute seinen Eltern und seiner Schwester Arsinoë Tempel mit kostbaren Statuen und schmückte das Homereion zu Alexandria mit den Statuen Homer's und der sieben Städte, welche sich um die Ehre stritten, Geburtsstätte des Dichters gewesen zu sein.

In Syrien gründete zuerst Antigonos Antigoneia an der Stelle, wo der Orontes nach Westen biegt, dann sein Besieger Seleukos Nikator Seleukeia nahe dem Meere und flussaufwärts Antiocheia die Schöne, benannt nach seinem Vater, als eine Doppelstadt am Südufer des Flusses (300), vierzig Stadien unterhalb der Stätte des zerstörten Antigoneia. Deren Bewohner wurden in den einen, die Syrer und Juden in den anderen Stadttheil angesiedelt. Durch die südwestliche Vorstadt Herakleia führte der Weg nach Daphne, dem Heiligthum des pythischen Apollon, in welchem Seleukos' Vater verehrt wurde. Der den Abhang sich hinanziehende, von Natur baum- und wasserreiche Ort, mit einer achtzig Stadien langen Mauer umzogen, war in einen wundervollen Park verwandelt worden, mit Brunnen und Bädern, Tempeln und Hallen, Promenaden und Gärten; in der Mitte stand unter Cypressen das Asylheiligthum des Apollon und der Artemis mit dem Apollobild von Bryaxis, ein übergoldetes Schnitzbild,

[1]) Furtwängler, Der Satyr von Pergamon.

Gesicht, Hände und Füsse von Marmor, im Typus des skopasischen Apollon Kitharoedos, in der Rechten hielt er die Schale. Der Stadt lag eine Insel vor, auf ihr legten Seleukos Kallinikos (246) und Antiochos der Grosse (222) eine dritte Stadt, mit griechischer Bevölkerung, prachtvoll an. Das Strassennetz war ganz regelmässig mit rechtwinkelig sich kreuzenden Strassen; im Centrum auf dem Hauptkreuzweg stand ein nach den vier Richtungen sich öffnender Thorbau, ein Tetrapylon. Den vierten Theil dieser Inselstadt, an ihrem Nordrand, füllte der Königspalast mit zweistöckig durchlaufenden Säulenhallen auf der Befestigungsmauer über dem Fluss. Fünf Brücken vermittelten den Verkehr. Endlich schuf Antiochos Epiphanes an der Südseite eine vierte Stadt; sie zog sich den Abhang des Berges Silpion hinauf, welcher die Akropolis trug.[1])


Fig. 229. Antiochos Soter, König von Syrien. Nach der archäol. Zeitung.

Seleukos gründete im Osten seines weiten Reiches eine zweite Stadt **Seleukeia**, am rechten Ufer des Tigris, wo sein Lauf dem des Euphrat am nächsten kommt und beide durch den Canal, genannt der königliche Fluss, mit einander verbunden sind. Diese hellenistische Stadt trat an die Stelle des mehr und mehr zurückgehenden Babylon. Die Vermuthung, dass sie auch in altbabylonischer Weise, das heisst in Ziegelbau, dem auch der Gewölbebau nicht fehlte, aufgeführt worden sei, ist in der Natur des Landes wohl begründet. Dann war es auch richtig, dieser hellenistischen Stadtgründung im Mutterlande des Gewölbebaues eine bedeutende Stelle in dessen Geschichte anzuweisen.[2])

Ptolemäer und Seleukiden waren Griechen. Aber auch barbarische Dynastien fügten sich dem Einfluss des Hellenismus. Von der Herrschaft der Seleukiden rissen sich um 250 die **Parther** los. Ihre Könige, die **Arsakiden**, benutzten die Vorstadt Seleukeias auf dem Ostufer des Tigris, **Ktesiphon**, als Winterresidenz. Wie noch andere Orientalen liessen sie Münzen mit griechischen Typen prägen.[3])

Das dritte Jahrhundert vor Christi Geburt bietet auch die Gelegenheit, **Indien** in die Weltgeschichte der Kunst einzuführen. Alexanders Zug hatte das unermesslich reiche Land wenigstens in seinen nördlichen Grenzgebieten erschlossen und zu der hellenistischen Welt in Beziehung gesetzt. Der indische Hellenismus fällt zeitlich zusammen mit der Erhebung des Buddhismus zur Staatsreligion unter **Asoka** (um 250). Ausser den graecisirenden Münzen haben wir hier auch Steindenkmäler zu verzeichnen, welche durch neuere Forschungen und Ausgrabungen bekannt geworden sind. Die Denksäulen der Könige des dritten Jahrhunderts, Kandragupta und Asoka, verrathen Einfluss der persischen Architektur mit gesteigertem

[1]) C. O. Müller, Antiochenae dissertationes 1838.
[2]) Adler, Das Pantheon.
[3]) Rawlinson, The sixth great monarchy.

griechischen Einfluss. Aus Persien muss ihr glockenförmiges Kapitell genommen sein. Es ist mit griechischem Perlstab gesäumt, und seine Deckplatte, zugleich die Fussplatte des krönenden Thieres, mit einem Palmetlenfries verziert, welcher sich als eine barbarisirte Nachbildung des an der Nordhalle des Erechtheions zu Athen beobachteten Typus zu erkennen gibt.[1])

Gleichsam auf den Lippen Kleinasiens und Europas liegen die thrakischen Länder. Diese übernahm 323 Lysimachos: das europäische Thrakien mit den asiatischen Küsten des Hellespont und der Propontis. Auf der thrakischen Chersones erbaute er seine Hauptstadt Lysimacheia, und die auf der asiatischen Seite der Propontis gelegene Stadt Antigoneia, von Antigonos auf alter Wohnstätte gegründet, nannte er nach seiner Gemahlin Nikaia. Es war wieder eine der regelmässig angelegten Städte, ein Viereck mit rechtwinkelig gekreuztem Strassennetz. Auch auf der alten Stätte von Ilion begann er eine neue Stadt im Stile der Zeit zu bauen, deren Trümmer die Oberfläche des Hügels Hissarlik bedecken; ebenso unternahm er den Neubau der alten Stadt Assos an der Südküste der Landschaft Troas.

Nach dem Falle des Lysimachos gelang es dem Fürsten Nikomedes, ein neues Königreich zu gründen, Bithynien mit der Hauptstadt Nikomedeia, erbaut 264. Deren Hauptcult galt dem Zeus Stratios, dessen von einem dortigen Künstler Dädalos gemachtes Bild auf bithynischen Münzen wiedergegeben ist. Der Wetteifer der hellenistischen Fürsten, ihre Residenzen mit guten griechischen Kunstwerken zu schmücken, liess auch den König Nikomedes nicht ruhen; denn dieser war es, welcher den Knidiern die Uebernahme ihrer ganzen immensen Schuldenlast für die Aphrodite des Praxiteles bot. Zweite Residenz war Nikäa, als dritte gründete Prusias (Plinius zufolge nach dem Plane des zu ihm geflüchteten Hannibal) Prusa.

Lysimachos verwahrte einen Schatz von neuntausend Talenten auf der hohen Burg von Pergamon über dem Kaïkos. Er war der Obhut des Philetairos anvertraut. Dieser nahm die Umstände wahr, um sich zum Herrn des Schatzes und zum Stifter einer Dynastie zu machen (283). Sie wuchs rasch zu grösster Bedeutung in Kleinasien heran, indem sie mit kluger Politik immer nach den Umständen Freundschaft und Feindschaft wählte, insbesondere auch in richtiger Voraussicht darauf bedacht war, zu den der östlichen Welt bereits näher rückenden Römern angemessene Stellung zu nehmen. Auf Eumenes I. folgte Attalos I., welcher mit seinen Nachbarn, den Bithynern und Syrern, glücklich kämpfte, den entscheidenden Schlag aber in der Abwehr der Galater that, welche in jenen Jahrhunderten die nördlichen Mittelmeerländer heimsuchten (389 waren sie in Rom gewesen, 280 schlugen sie ein makedonisches Heer, erschienen 279 vor Delphi und kamen im folgenden Jahre nach Kleinasien). Auf Grund dieser Siege (um 239) nahm Attalos den Königstitel an. So ward Pergamon eine Verfechterin des Hellenenthums gegenüber den Barbaren, wie es einst in den Zeiten der Perserkriege Athen gewesen war. Die Könige boten Alles auf, um ihre Hauptstadt zu einer würdigen Vertreterin hellenischer Cultur zu machen, und traten in enge Beziehungen zu Athen, dem anerkannten Mittel- und Ausgangspunkte des geistigen Lebens. Die pergamenische Kunst und Wissenschaft erkennt die athenische als ihre Mutter an.[2])

Das Andenken seiner Siege zu verewigen errichtete Attalos I. auf seiner Burg eine Reihe Weihgeschenke, eherne Darstellungen der Gallierkämpfe, von der Hand der Künstler Isigonos,

[1]) Abgebildet bei Schnaase, Geschichte d. bild. Künste 1, 105 und bei Cunningham, Archeological survey of India. Ueber des Letzteren Forschungen vergl. Ernst Curtius, Archäol. Zeit. 1875, zu Taf. 11.
[2]) Strabo 13, 623. Al Conze etc. Vorläufiger Bericht. Ausgrabungen zu Pergamon.

Pyromachos, Stratonikos und Antigonos. Isigonos ist sonst nicht bekannt. Pyromachos hat auch das Bild des Asklepios für dessen Heiligthum unterhalb von Pergamon geschaffen, wohl im gewöhnlichen Typus des Gottes, aber sein Werk war berühmt. Von Stratonikos wissen wir noch, dass er Philosophenstatuen in gleichmässiger Trefflichkeit arbeitete, auch Metallvasen ciselirte. Bekannter ist Antigonos, gebürtig aus Karystos auf Euböa, in Athen gebildet, später nach Pergamon berufen. Er war auch schriftstellerisch thätig und hat nicht blos über Sculptur und Malerei, sondern auch noch verschiedenes Andere geschrieben, insbesondere werthvolle Biographien.[1]) Von diesen Weihgeschenken des Attalos ist nichts mehr erhalten als die Basis mit den Inschriften, doch glauben wir auf die ganze Art der Figuren und Gruppen aus einigen bekannten Marmorwerken schliessen zu dürfen, welche aus dem gleichen Kunstkreise hervorgegangen zu sein scheinen, dem sterbenden Gallier des capitolinischen Museums und der Galliergruppe aus Villa Ludovisi. Auf die Akropolis von Athen



Fig. 230. Amazone, im Kampfe gefallen. Neapel.
Nach Photographie

aber weihte Attalos einen Cyklus historischer und symbolischer Darstellungen, in deutlicher Wiederaufnahme des Gedaukenganges, unter dessen Herrschaft die atheuische Malerei und Bildnerei des fünften Jahrhunderts gestanden hatte, da man die mythischen Giganten-, Amazonen- und Kentaurenkämpfe als Prototype der Perserschlachten betrachtete und darstellte. So wählte Attalos Gigantomachie, Amazonenkampf des Theseus, die Schlacht bei Marathon und seinen Galatersieg (vergl. Fig. 230).

Schöpfer des Glanzes von Pergamon aber ward erst Eumenes II. (197). Die Stadt wurde auf dem neumodischen grossen Fuss angelegt, doch die Akropolis mit den bedeutendsten Denkmälern ausgestattet. Sie vertheilten sich malerisch auf die von der Bergkuppe herabsteigenden Terrassen. Die erste trug den Burgtempel, dessen Hof sich also an die Böschung der Kuppe lehnt. Hier ward an zwei Seiten des Hofes ein Hallenbau herumgeführt, dessen Obergeschoss der Bibliothek vorlag, der berühmten Rivalin der alexandrinischen. Der 50 Fuss lange Hauptsaal war an drei Seiten mit den fortlaufenden Repositurien besetzt, welche vor der Mitte der

[1]) U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Antigonos von Karystos.

Hauptwand unterbrochen wurden durch das hier aufgestellte hohe Marmorbild der Athena, eine Nachbildung der Parthenos des Phidias. Büsten von Homer, Alkäos, Herodot und Anderen schmückten die Reposituren.[1]) Die nächsttiefere Terrasse ward zu einem weiten Platz ausgebildet, auf dessen Mitte sich der Riesenbau des Zeusaltars erhob, welcher danach unter die sieben Wunder der Welt gerechnet wurde (Fig. 231). Wiederum eine Bergstufe tiefer folgte der Bacchustempel mit dem Theater.

Eumenes liess auch ausserhalb Pergamons bauen, in Ilion einen neuen Athenatempel mit sculpirten Metopen, dessen Reste in Material, Stil und Technik mit den pergamenischen Baudenkmälern übereinstimmen;[2]) ferner Hallen in Assos und in Athen, hier am Südfusse der Akropolis (die nach ihm benannte *porticus Eumenia*). Attalos II. (159) hat in Tralles einen Palast und in Athen am Markt eine grosse Halle gebaut.[3])

Im dritten Jahrhundert erlebte der Freistaat Rhodos als Handelsstadt — es war der Hauptstapelplatz des Mittelmeerhandels — seine Blüthe, welche denn auch in vielen Kunstwerken Ausdruck fand. Die Stadt schmückte sich im grössten Stil mit Kunstwerken. Plinius berichtet von fünf kolossalen Götterbildern aus Bryaxis' Werkstatt und von hundert anderen Kolossen. Hochberühmt war das Erzbild ihres

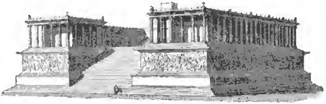


Fig. 231. Skizze des Zeusaltars von Pergamon. Restaurationsversuch

Hauptgottes, des Helios, aus Lysippos' Atelier, häufiger genannt aber ein anderes Bild des Sonnengottes, der »Koloss von Rhodos«, wieder eines der sieben Weltwunder. Ihn machte Chares von Lindos, einer der Städte auf Rhodos, welcher in Sikyon bei Lysippos in der Erzbildnerei sich ausgebildet hatte. Zwölf Jahre nahm die Vollendung des Werkes in Anspruch; 300 Talente, der Erlös aus dem Verkauf des von Demetrios Poliorketes zurückgelassenen Belagerungsparkes, wurden dazu verwendet. 70 Ellen hoch war der Koloss, jeder Finger war so gross wie sonst eine Statue, und es musste schon ein grosser Mann sein, welcher den Daumen umklaftern konnte. Nur 56 Jahre stand das Bild;[4]) 223 warf ihn und die ganze Stadt ein Erdbeben nieder. Doch alle Könige, Fürsten und Städte, welche an dem Weltverkehr betheiligt und folglich an der Existenz des centralen Stapelplatzes interessirt waren, sandten wahrhaft königliche Gaben und ermöglichten die Herstellung der Stadt, welche das Unglück also überstand und ihre Blüthe noch lange Zeit behauptete.

Zur Beschaffung der in Rhodos fortdauernd benöthigten öffentlichen und privaten Statuen bedurfte es eines zahlreichen Künstlerpersonals. Die zwei grössten einheimischen Künstler kennen wir bereits: Protogenes und Chares. Einige weitere nennt Plinius, den Pytho-

[1]) Ausgrabungen, Band 2 (Bohn).
[2]) Archäol. Zeit. 1881, 223, Taf. 14
[3]) Fr. Adler, Stoa des Attalos.
[4]) Uebrigens nicht über dem Hafeneingang Benndorf, Athen. Mittheil. I, 45.

kritos mit Athleten, Kriegern, Jägern, Opfernden, Aristonidas und seinen Sohn Mnasitimos, jenen mit einem bronzenen »reuigen Athamas nach dem Mord seines Kindes«, den Sohn als Maler. In den Ruinen der Akropolis von Lindos aber ist eine ganze Anzahl von Weih- und Künstlerinschriften dort einst aufgestellter Ehrenstatuen, besonders von Priestern (das sind also jene »Opfernden«), gefunden worden.[1]) Unter den Künstlern kommen sowohl die genannten vor, als auch andere, theils Rhodier, theils Fremde. Man begreift es, dass bei so viel Nachfrage ein starker Zuzug von Künstlern eintrat, die dann zum Theil auch das rhodische Bürgerrecht erlangt haben. Unter den Rhodiern kommt ein Athanadoros, Sohn des Agesandros, vor; ein Erzbildner des Namens erscheint auch bei Plinius mit Frauenstatuen, ebenfalls, und auch mit demselben Vaternamen in Inschriften italischen Fundorts; von drei rhodischen Künstlern Agesandros, Polydoros und Athanadoros ist nun auch die Gruppe des Laokoon, welche Plinius im Palast des Kaisers Titus sah. Nur ist man nicht im Reinen über die Zeit ihrer Entstehung, man fragt sich, ob die römische Kaiserzeit ein solches Werk zu schaffen das Vermögen besass, oder ob es nicht vielmehr in den Zeiten griechischer Kunstblüthe und füglich in der Periode der rhodischen Handelsblüthe entstanden sein müsse. Es empfiehlt sich, die Besprechung des Laokoon unvorgreiflich bis auf die Zeit des Titus zurückzustellen.

Von dem grossen Stil, in welchem die Rhodier ihre baulichen Anlagen ausstatteten, gibt ein erhaltenes Werk die völligste Anschauung, nämlich der berühmte »farnesische Stier« zu Neapel. Es ist wieder Plinius, welcher die dankenswerthe Notiz mittheilt, dass diese, wie aus Einem Stein so geschlossen und so gewaltig aufgebaute Gruppe der Brüder Zethos und Amphion, der Dirke und des Stieres ursprünglich in Rhodos aufgestellt war; die Künstler hiessen Apollonios und Tauriskos und waren durch Geburt Söhne des Artemidoros aus Tralles, durch Adoption, wie sie in den rhodischen Künstlerinschriften öfter vorkommt, Söhne des Menekrates, vielleicht eines Rhodiers. Es ist interessant, zu erfahren, dass zwei Söhne dieses Menekrates, deren Namen wir nicht wissen, an dem Gigantenrelief des grossen Altars von Pergamon mitgearbeitet haben.

Im vorderen Kleinasien sind noch einige mit Sculpturen geschmückte Tempel, etwa im zweiten Jahrhundert entstanden, in Resten erhalten. Der Architekt Hermogenes baute in Teos einen Tempel des Dionysos; er übernahm den Bau, als das Material bereits im dorischen Stile vorbereitet war, liess es aber umarbeiten und baute den Tempel jonisch. Die Errichtung dieses Tempels mag mit dem Aufschwung zusammenhängen, welchen der teische Dionysoscult seit 193 nahm.[2]) Derselbe Meister hat zu Magnesia am Mäander einen Tempel der Artemis Leukophryene gebaut, mit acht Säulen Front, als Pseudodipteros, das heisst die Ringhalle in doppelter Breite. Etwa gleichzeitig mag auch der Dionysostempel zu Knidos entstanden sein.[3])

Die mercantile Weltstellung und damit die ganze Blüthe von Rhodos erhielt den ersten Stoss, als 168 Delos zum Freihafen erklärt wurde. Im vierten Jahrhundert war dort ein neuer Apollotempel erbaut worden, welchem im dritten ein Tempel der Leto folgte; dem zweiten

[1]) L. Ross, Rheinisches Museum 1846, 161.
[2]) G. Hirschfeld, Archäol. Zeit. 1875, 23.
[3]) Benndorf, Reisen in Lykien 1884, 13.

gehören die Hafenbauten, die langen Hallen für den kaufmännischen Verkehr, die kleinen und die grossen Propyläen und die Processionsstrasse von den Propyläen nach dem Vorplatz des Haupttempels, bezeichnet durch die an ihr gereihten Anatheme; ferner eine mit sculpirten Stierköpfen geschmückte Halle und andere Baulichkeiten mehr, welche das Aufblühen des Hafenplatzes hervorrief.[1])

Seit der Aufnahme der Insel Samothrake in den zweiten attischen Seebund (375) trat ihr Mysteriencult neben Eleusis in allgemeinere Geltung; von da ab datirt die Blüthe des Heiligthums, welche sich in manchen Monumenten documentirt.[2]) Als Denkmal seines Seesiegs über Ptolemäos bei Salamis auf Kypros (306) errichtete Demetrios Poliorketes das Marmorbild der Siegesgöttin, welche, auf einem Schiffsvordertheil stehend, in die Trompete bläst; ihr herrlicher Torso ist im Louvre. Besonders die Ptolemäer standen in Beziehung zu Samothrake. Nicht sicher ist der Urheber des dorischen Marmortempels, welcher in der ersten Diadochenzeit neugebaut wurde, dreischiffig, mit eingebauter halbrunder Apsis, welche die Opfergrube umschloss; die Vorhalle war prostyl und doppelt, an altsicilische Tempelgrundrisse erinnernd. Im Giebel standen Figuren, vielleicht Demeter ihre von Hades geraubte Tochter suchend.

Ein Denkmal der glänzendsten Periode hellenistischer Kunst, in wahrhaft königlicher Pracht, aus riesigen Werkstücken aufgebaut und mit aller Routine der Marmortechnik ausgeführt, erstand ein Rundtempel, aussen dorisch, innen korinthisch; ihn weihte »die Königin Arsinoë, des Königs Ptolemäos (I.) Tochter, des Königs Ptolemäos (II.) Gemahlin, nach einem Gelübde den grossen Göttern«. Der zweite Ptolemäos (285, seit 276 mit Arsinoë vermählt) selbst hat am Eingange des Heiligthums von der Stadtseite her einen Thorbau errichten lassen, welcher in seinem östlichen Theile auf einer Bachüberwölbung ruht; der Aufbau ist jonisch, nach aussen und innen legt sich dem eigentlichen Thore je ein tiefer Raum vor mit sechs Säulen vor der Front.

Hellas selbst, die Mutter all' des Grossen und Schönen, ist gealtert. Athen ist noch immer der Herd aller Bildung. Die attische Kunst lebt fort und wirkt immer noch in weite Kreise; wir haben gesehen, wie sie, nach Pergamon verpflanzt, dort neu aufging und Früchte trug. Nach der Mitte des vierten Jahrhunderts war dort ein bedeutender Architekt thätig, Philon, welcher im Piräus das grosse Arsenal, die Skeuothek errichtete; es war ein schlichter Nutzbau, doch mit dorischen Formen verziert.[3]) Die Finanzverwaltung des Lykurg und seine Bemühungen um Culte und Pompen hatte gewiss auch wohlthätige Folgen für die Künste; gegen Ende seiner Zeit ist das S. 233 abgebildete choragische Denkmal des Lysikrates entstanden. In der Diadochenzeit stand Athen unter Verwaltung des Phalereer Demetrios; damals durfte Philon den grossen Weihetempel zu Eleusis vollenden, indem er ihm eine mächtige Vorhalle mit zwölf Säulen Front gab. Aus der gleichen Zeit sind Reste zweier besonders gross angelegter choragischer Monumente aus der Umgebung des athenischen Theaters erhalten, welche ihres Interesses nicht entbehren (320). Beide sind Façadenbauten vor Felsnischen, beide ahmen Partien perikleischer Bauten nach; das Denkmal des Nikias copirt den

---

[1]) Homolle, Fouilles de Délos.

[2]) Conze, Hauser und Benndorf, Archäol. Untersuchungen auf Samothrake.

[3]) Dörpfeld, Skeuothek des Philon (Athen. Mittheil.)

Pronaos des Parthenon, dasjenige des Thrasyllos die Westfront des Südflügels der Propyläen.[1])

Was die attische Plastik immer noch zu leisten vermochte, bezeuge der berühmte Kolossalkopf der »Hera Ludovisi«. Wir können einstweilen kein bestimmtes Jahrhundert namhaft machen, in welchem er gemeisselt sein müsste, aber die Entstehung des Typus kann kaum früher gesetzt werden als die Zeit der Diadochen. Jedermann weiss, wie sehr unsere Fürsten im Reiche des Schönen gerade diesen Kopf verehrt und geliebt haben, wie sie sich von der in ihm so wunderbar vollzogenen Verschmelzung der Hoheit und des Liebreizes angezogen fühlten. Die Kolossalität wirkt schon durch das Aeusserliche erhaben; und man versäume nicht, sich das ganze Bild in seinem ursprünglichen Umfange auszudenken, den Kopf zu der Höhe hinaufzuheben, dass er einer gleich gross gebauten Figur zur Krönung dienen kann, wo er dann aus dem Saum des Gewandes sich herauslösen wird wie die Blume aus dem Blätterwerk. So hoch gerückt wird der Kopf aber viel von der materiellen Grösse verlieren, welche jetzt, dicht vor das Auge gestellt, erdrücken will. Vielleicht wird der Liebreiz dann um so wirksamer hervortreten, welcher so gross ist, dass Einzelne an der Götterkönigin irre wurden und eine königliche Aphrodite in dem schönen Kopfe zu erkennen vermeinten (Fig. 232).



Fig. 232. Hera Ludovisi. Rom.
Nach Photographie

Fragen wir nach den Künstlern, welche in der Diadochenzeit zu Athen thätig waren, so tritt uns das Geschlecht der Söhne und Nachfolger der grossen Meister aus den Zeiten Philipps und Alexanders entgegen und das ganze Heer der stetig fortarbeitenden Bildhauer. Die Söhne des Praxiteles, Kephisodotos und Timarchos, haben in Erz und in Marmor, gelegentlich auch in Holz gearbeitet, seltener Götter und Heroen, öfter Ehrenstatuen im Mantel *(philosophos)*. Zur ersteren Classe gehört ihre Enyo im Arestempel zu Athen, der Kadmos zu Theben, sodann von Kephisodot allein herrührend die Götter Leto, Aphrodite, Asklepios und Artemis. Unter den Ehrenstatuen sind namhaft die aus Holz geschnitzten des

[1]) Koehler und Dörpfeld, Athen. Mittheil. 1885, zu Taf. 7.

Redners Lykurg und seiner drei Söhne (derselbe starb 323), ferner das Bild des Menander im Theater zu Athen, dessen Inschrift erhalten ist. Derselbe brachte 322 sein erstes Stück zur Aufführung und starb 290. Nun besitzt der Vatican Porträtstatuen des Menander und des anderen Lustspieldichters Posidipp, die man gern als solche betrachten möchte, welche einst das athenische Theater schmückten; aber dem ist nicht so, die Fussplatte des Menander ist zu gross für die erwähnte Basis. Immerhin darf das ausgezeichnete und so sprechende Porträtbild hier eingereiht werden, um zu zeigen, wie weit die Kunst in diesem Gebiete zu Ende des Jahrhunderts etwa gediehen war (Fig. 233).

Insbesondere galt Kephisodot als Erbe der väterlichen Kunst. In Marmor hatte Praxiteles das Höchste geleistet und in Marmorbildnerei war er der Naturwahrheit am nächsten gekommen. Kephisodot aber hat eine innig verschlungene Gruppe *(symplegma)* gemeisselt, einerlei welchen Inhalts, und es heisst, dass die Finger der einen Gestalt wie in das Fleisch selbst, nicht in Marmor eingedrückt gewesen seien. Solche Beherrschung des Bildstoffes erlaubt einen Rückschluss auf das Können der praxitelischen Sculptur, ohne dass auch der Geschmack des Sohnes, welcher in dem erwähnten Punkte unwillkürlich an Bernini erinnert, nothwendig bereits derjenige des Vaters gewesen sein muss.



Fig. 233. Menander. Vatican.
Nach Photographie

Von den übrigen Schülern des Praxiteles kennen wir mit Namen nur noch den Papylos.

Es ist etwas an dem Gesetze der Vererbung, wenn nicht im physischen, doch sicher im ethischen Sinne. In der griechischen Kunstgeschichte hat es sich bewährt, überall treffen wir auf seine Wirksamkeit. Das Genie freilich vererbt sich nicht, aber die glückliche Anlage und tüchtige Schulung, kurz der fruchtbare Mutterboden, aus welchem die Genialitäten hervorwachsen, ohne welchen sie keine Frucht tragen. Da ist ein Name, nicht lauten Klanges — unter denen von Weltruf wird er nicht gehört, aber ehrenwerth. Jedes Jahrhundert taucht er in der attischen Künstlergeschichte neu auf, um von dem goldenen Boden der dortigen Kunst Zeugniss abzulegen. Polykles ist der Name, welcher in einer athenischen Künstlerfamilie immer wiederkehrt. Zum ersten Male kommt er schon unter den Zeitgenossen des älteren Kephisodot vor, im vierten Jahrhundert. Ferner weiss Plinius von einem Träger desselben Namens ein bronzenes Werk zu nennen, einen »Hermaphroditen«, welcher seinen Ruhm hatte *(Hermaphroditem nobilem)*. Nun kommen in mehreren Museen Wiederholungen eines schlafenden Hermaphroditen vor, eines in seiner Weise aus-

gezeichneten Werkes, welches kaum in einem anderen Jahrhundert als dem dritten seinen Ursprung haben kann und dem »Symplegma« des jüngeren Kephisodot kunstverwandt zu sein scheint. Wäre das Original mit der Bronze des Polykles identisch, so hätten wir diesen in das dritte Jahrhundert zu setzen, in ihm also einen »zweiten Polykles« anzuerkennen. Dann weiss Pausanias von den »Söhnen des Polykles«, Timokles und Timarchides zu erzählen, welche das Bild des Faustkämpfers Agesarchos für Olympia gemacht hatten; da nun der Stoiker Chrysippos, dessen lange Lebenszeit ganz in das dritte Jahrhundert fällt, des Agesarchos als des Meisters aller Faustkämpfer gedenkt, so müssen die beiden Künstler und um so viel mehr ihr Vater in demselben Jahrhundert gelebt haben.[1]) Dieselben Künstler machten auch einen Asklepios und eine Athena mit dem Beinamen Kranaia für Elateia; sie war in Kampfstellung gegeben, an ihrem Schilde aber sah man die Amazonenschlacht vom Schilde der Parthenos copirt.

Noch nennen wir den Polyeuktos, den Künstler, welcher die Statue des Demosthenes schuf, dem Redner geweiht auf Antrag seines Neffen Demochares und aufgestellt beim Altar der zwölf Götter am Markt (296).

Nicht blos die Gesinnung der damaligen »Männer von Athen«, sondern auch die Leistungsfähigkeit der Statuenfabriken erhellt aus der Thatsache, dass dem Phalereer Demetrios nicht weniger als 360 eherne Statuen errichtet werden konnten, die meisten als Reiterbilder oder auf Zwei- und Viergespannen, und dabei wurde diese ganze Masse in einem Zeitraume von noch nicht 300 Tagen fertiggestellt. Aber sie erlebten weder von Rost noch von Staub überzogen zu werden; noch zu Lebzeiten des Demetrios wurden sie wieder heruntergerissen, in Stücke zerschlagen und eingeschmolzen.

Wie die Attaliden Athen bedachten, hörten wir zuvor; wie Attalos I. seine figurenreichen Weihgeschenke auf der Burgmauer über dem Theater aufstellte, wie Eumenes II. seine lange Halle am Südfusse des Burgberges beim Theater und Attalos II. die grosse Markthalle errichtete, einen Bazar von solchen Dimensionen, dass er alle Denkmäler des alten Athens, Tempel, Amtshäuser und Hallen an Länge, Tiefe und Höhe weit überragte.

Neben Athen war Sikyon ein Hauptsitz der Kunst. Demetrios verlegte die Stadt von der Küste hinweg auf einen mehr landeinwärts gelegenen Vorhügel des Gebirges. Durch diesen Neubau wurde die sonst in Erzguss und Malerei sich bethätigende einheimische Kunst auch zu grösseren baulichen Werken berufen. Noch blühte die tüchtige Malerschule, welche jetzt im Hofe von Alexandria einen willigen Abnehmer fand. Noch blühte auch die Erzgiesserschule des Lysippos. Der Meister hatte Söhne und Schüler hinterlassen, Erben seiner Kunst. Seine Söhne waren Daïppos und Boëdas, der hervorragendste Euthykrates. Daïppos wird auf die 121. Olympiade (296) angesetzt; er ist durch Palästritenbilder bekannt, auch einen Schaber *(perixyomenos)*, Boëdas nur durch ein einziges Werk, welches einen »Anbetenden« *(adorantem)* darstellte; vielleicht war es ein Mann im Mantel mit anbetend vorgehaltener Hand. Lange Zeit, doch nicht mit Grund, hat man in der schönen Bronze des »anbetenden Knaben« im Berliner Museum das Werk des Boëdas wiederfinden wollen; nur so viel kann gesagt werden, dass dieser betende Palästrit nach seinem Stil der nachlysippischen Kunst angehört (Fig. 234). Von Euthykrates ist eine ganze Reihe Werke überliefert, ein Herakles für Delphi, ein Trophonios

[1]) Ed. Zeller und C. Robert, im Hermes 1884, 300

für Lebadeia, einige Frauengestalten und Anderes; dessen Schüler Tisikrates hatte sich in die Weise des Lysippos so eingelebt, dass mehrere seiner Arbeiten von solchen des Schulhauptes kaum zu unterscheiden waren. Xenokrates, Schüler eines der beiden Letztgenannten, man wusste später nicht mehr genau welches, hat in mehreren Büchern über seine und der ganzen sikyonischen Erzgiesserschule Kunst, die Toreutik, geschrieben. Natürlich galt ihm Lysippos als der Gipfel, zu welchem die griechische Plastik in allen vorausgegangenen Entwicklungsstufen hinstrebte. Die in diesem Sinne bei Plinius zu lesende Darstellung, aus welcher auch wir an vielen Stellen schöpfen mussten, die Charakteristik der »quadraten Manier der Alten«, nämlich des Polyklet, und im Gegensatz dazu das Lob der schlankeren Proportionen, wie sie Lysippos zu Grunde legte, stammt aus dem Buche des Xenokrates. Da, wie wir sahen, in dieser Darstellung die attische Kunst und die Verdienste des Praxiteles und seiner Mitstrebenden zu kurz kommen, so erübrigt die Frage, ob der Sikyonier dieselben nicht nach Gebühr gewürdigt, oder ob seine Schrift gegenständlich auf die peloponnesische Schule von vornherein beschränkt war.

Von anderen Mitgliedern der Schule, Phanis, Eutychides und Chares von Lindos, genügt es hier, nur die Namen zu nennen, beziehungsweise in Erinnerung zu bringen. Nur von Eutychides seien ein paar Werke angeführt, die Siegerstatue des Timosthenes und der Flussgott Eurotas, eine Gestalt »flüssiger als Wasser«.

Um das Gemälde der hellenistischen Zeit und Kunst zu vervollständigen, ist es nöthig, auch den Westen und seine Denkmäler heranzuziehen.

Auf der Schwelle des Westens, an Griechenlands Westküste, lag Epirus, wo König Pyrrhos, der Adler, kämpfend bald in Griechenland, bald in Italien gegen die Römer, sich ein Reich geschaffen, zu dessen Hauptstadt er Ambrakia ausbaute; er füllte es mit Erz- und Marmorstatuen, auch Gemälde durften nicht fehlen, wie es Würde und Glanz einer damaligen Residenz verlangte.



Fig. 231 Anbetender Knabe. Bronze. Berlin (Die Arme sind ergänzt, die Hände falsch.) Nach Photographie

Jenseits des Meeres aber nahm vorab Sicilien eine wichtige Stelle ein, ähnlich derjenigen Cyperns im Osten. Auch Sicilien war ein Mischkessel, in welchem Einflüsse, von verschiedenen Seiten herkommend, sich kreuzten, Hellenisches mit Italischem und mit Orientalischem, das heisst hier Punischem, Karthagischem. Das Museum von Palermo besitzt punische Sarkophage, deren Deckelfiguren

in griechischem Stil gearbeitet sind. Aus Karthago selbst und aus Sardinien sind viele Weihreliefs erhalten, welche punische Figuren und Symbole wiedergeben, aber in griechischem Stil. Sie sind architektonisch umrahmt in der Weise der griechischen Grabstelen gleicher Zeit. Uebrigens wird gesagt, dass auch in der karthagischen Baukunst die griechischen Säulen Eingang gefunden haben.

Auf Sicilien war Syrakus die einzige Stadt von Bedeutung, und sie war die grösste und glänzendste der griechischen Städte überhaupt. Wir müssen uns versagen, die Bedeutung von Syrakus zu schildern, wie sie es verdiente. Es sei genug, zweierlei Denkmäler zu nennen, welche allein schon hinreichen, von der Kunst dieser einzigen Stadt einen Begriff zu geben. Das eine seien die Münzen des Tyrannen Agathokles (289), welche die so berühmten Stempelschneider der Stadt wiederum in dem günstigsten Lichte zeigen, das andere der grosse, 600 Fuss lange Altar, welchen Hieron (232) errichten liess, lange vor dem pergamenischen Zeusaltar. Von dem Prachtschiff desselben Fürsten werden wir weiterhin hören.



Fig. 235. Das Nolaner Thor zu Pompeji.
Nach Photographie

Wir wenden uns zu Italien. Auch dort gab es blühende Griechenstädte, wie Tarent; aber wir dürfen nicht davon reden, denn seine Ausgrabung hat noch nicht begonnen. So viel lehren die an das Licht gebrachten Ueberreste, dass in jenen Strichen Unteritaliens die Terracotta- und Vasenfabrication in Flor stand. Die Städte Campaniens blühten, und es verdient Hervorhebung, dass seit dem dritten Jahrhundert Puteoli sich zu einem Hauptstapelplatz des Verkehrs mit Alexandria entwickelte.

Der allergrösste Theil der hellenistischen Kunstschöpfungen ist für uns zu Grunde gegangen, Alexandria steht nicht mehr. Auf Samothrake und in Pergamon hat ein günstiges Geschick und der Eifer der Entdecker werthvolle Denkmäler wieder an das Licht gezogen. Aber dort haben wir nirgends das Gesammtbild einer hellenistischen Stadt vor Augen. Wie eine solche aussah mit ihren Strassen und Plätzen, mit ihren öffentlichen Gebäuden und Wohnhäusern, das können wir nur an Einer Stelle sehen, in Pompeji. Freilich, die oberflächliche Betrachtung des flüchtigen Besuchers sieht nichts von dem hellenistischen Pompeji, er sieht nur das römische, welches der Vesuv unter Kaiser Titus verschüttete. Aber nachdenkende Forschung hat den Schleier gelüftet und gezeigt, dass das römische Gesicht nur eine Maske ist, welche den früheren Zustand bedeckt; diesen aber wiederzuerkennen ist dem geübteren Blicke möglich.[1])

[1]) R. Schöne, Pompeianae quaestiones. H. Nissen, Pompejanische Studien. A. Mau, Pompejanische Beiträge. W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei.

Da sieht man denn, wie die Pompejaner — die Stadt hatte italische, oskische Bevölkerung — einer schönen Blüthe sich erfreuten und wie sie nicht zurückblieben in dem durch die ganze Welt gehenden Bemühen, den Stand der öffentlichen und privaten Lebenshaltung zu erhöhen, und zwar im Sinne der griechischen, jedoch eben der zur Weltcultur erhobenen und dementsprechend erweiterten, also der hellenistischen Civilisation.

Pompeji erneuerte seine Stadtmauer und verstärkte sie mit Thürmen, deren sie bisher entbehrt hatte, es chaussirte seine Strassen und fasste sie mit Gangsteigen ein. Wasser ward in einer Leitung hereingeführt, und ein Röhrennetz vertheilte es durch die Stadt, Brunnen wurden in den Strassen aufgestellt. Den Hof des altdorischen Tempels umschloss man auf zwei



Fig. 236. Casa del Fauno zu Pompeji. Blick aus dem Atrium (vorn das Impluvium) durch das Tablinum in das Peristyl. Hinten der rauchende Vesuv.
Nach Photographie

Seiten mit einer Säulenhalle und gestaltete den Eingang als gesäultes Propyläon. Am Abhang legte man, nach dem Vorbild von Athen und Syrakus, ein griechisches Theater an, hinter dem Bühnenhaus ein weites Peristyl. In der Nähe fanden ein paar kleinere Tempel Unterkunft, einer des Juppiter, einer, und das ist besonders bezeichnende Neuerung, der Isis. Auf dem Markte erhob sich der grosse Juppitertempel neu, und neben dem Forum der Apollotempel, letzterer inmitten eines Peristyls. Am Südtheil des Marktes begann man eine Säulenhalle herumzuführen, an der Westseite fand die Basilika Platz.

Ein griechischer Ringplatz, die Palästra, durfte nicht mehr fehlen, peristyl, mit einer Marmorcopie des polykletischen Doryphoros statt des Götterbildes (siehe S. 194). Im dritten Jahrhundert war in altväterischer Weise ein Badhaus mit sieben Zellen errichtet worden, im

zweiten erweiterte man es zu grossen Thermen mit gesonderten Warmbadsälen für die beiden Geschlechter; zu der Männerabtheilung kam noch eine umsäulte Palästra mit Schwimmbassin und Conversationssaal (Exedra).

Das Wohnhaus blieb nicht zurück. Der Wohlstand nahm zu, die alten Atrien erweiterten sich zu Palästen, auch ein Oberstock ward aufgesetzt. Der Säulenbau fand auch im Privathaus Aufnahme. Prächtige Wanddecoration in Stuckmarmor kam hinzu, Fussbodenmosaik, kunstvoller Hausrath. Als Hauptbeispiel nennen wir die ein ganzes Strassenviereck einnehmende Casa di Goethe oder del Fauno — letzteren Namen brachte ihm die herrliche Bronze des tanzenden Satyrs ein — mit seinen versilberten Thürschlössern, bronzenen Lagern und Bettstellen mit Elfenbeinfüssen, seinem schön sculpirten Marmorgeräth und besonders den Mosaikböden, welche geradezu aus Alexandria importirt scheinen, darunter die berühmte Alexanderschlacht (siehe oben zu Fig. 226); die Hausfrau besass den kostbarsten Goldschmuck.



Fig. 237. Chimaera. Bronze. Florenz.
Nach Photographie.

Von Etrurien und Rom hatten wir lange nichts gehört. Sie nahmen Theil an der allgemeinen Stilentwicklung, wenn auch in langsamerem Tempo. In der Weltgeschichte der Kunst beanspruchten sie keine bedeutende Stelle; immerhin interessirt zu beobachten, wie die Künste sich dort local präsentirten. Und einzelne ihrer Denkmäler sind erwünschte Hilfsmittel, Lücken in der sonstigen Kunstüberlieferung weniger fühlbar zu machen.

Manche der etrurischen Stadtruinen reichen in die hellenistische Zeit hinab; keinenfalls dürfen wir die Stadtthore mit Ueberwölbung in Rundbogen in frühere, eher in noch spätere setzen, wie die von Volterra und Falerii. Bedeutend blieb immer noch der Grabbau. Die Felsgräber von Castel d'Asso, Norchia, Bieda, Sovana mit ihren aus dem lebenden Stein gemeisselten Façaden sind wichtige Zeugen spätetruskischer Baukunst; sie bediente sich, die altetruskischen Formen allmälig abstreifend, gern der dorischen Ordnung, welche ja der tuscanischen von Haus aus nahe verwandt war. Sowohl in den Giebeln wie unter den Vorhallen sind Reliefbilder angebracht; neben altetruskischem kommt auch in ihnen der hellenistische Stil zur Geltung, natürlich auch ein wenig etruskisirt. In den Grabkammern von Tarquinii (jetzt Corneto) blieb die Wandmalerei in Uebung.[1] Interessante Grabkammern besitzen auch Vulci und Orvieto (das Volsiniergrab).

[1]) Grotta del Orco, del Sarcophago, del Cardinale, del Tifone. Das Mastarnabild.



Fig. 238. Die Ficoroni'sche Cista. Bronze. Rom.
Nach Photographie

Auch die Sarkophage machen die stilistische Wandlung durch, einige sind sculpirt, der eine mit Kampfbildern, welche an die Reliefs des Mausoleums erinnern, der andere mit Hochzeitsdarstellung; auf den Deckeln ist je ein Ehepaar abgebildet, wie lebend, aber in ewiger Ruhe beieinanderliegend. Einen Sarkophag schmückte das Gemälde der Amazonenschlacht. Neben diesen Steinsärgen kommt auch einer in Terracotta vor.[1]) Höchst zahlreich sind sculpirte etruskische Aschenurnen von Alabaster (aus Volterra etc.); ihre durchaus roh gearbeiteten Reliefs benutzen griechische Vorlagen, die sie aber, wie es die etruskische Kunst zu thun pflegt, nach Inhalt und Stil in ihrer Weise umarbeiten.[2])

Auch hat die etruskische Bronzearbeit viele Reste aus dieser späteren Zeit hinterlassen, darunter einige bedeutendere Werke, wie die Chimaera zu Florenz, eine äusserst lebensvolle Erfindung, welche den Ausdruck des gereizten Raubthieres in der ganzen Haltung, besonders auch in der linken Hinterpfote gut gibt (Fig. 237).

[1]) Mon. 8, 18—20. 9, 60. Gazette archéol. 1879, 24. Zwei Sarkophage aus Tarquinii Mon. 11, 57. 58. Annali 1883, 227 TU. [2]) H. Brunn, Rilievi delle urne etrusche

Andere freilich datiren sie früher. Zu Hunderten zählen sich die runden Spiegel, welche nach griechischem Vorgang auf der Rückseite gravirte Umrisszeichnungen tragen; sie gehören sämmtlich unserer Periode an, auch diejenigen, welche, einer Mode huldigend, alterthümlichen Stil affectiren.[1] Einzelne unter ihnen sind nicht schlecht gezeichnet und verrathen Vorlagen von höchster Schönheit, wie der berühmte Semelespiegel in Berlin. Zu den Spiegeln gehören die bronzenen Cisten, Toilettekästen in cylindrischer Form. Seit Alters waren sie üblich, aber die Masse gehört wiederum unserem Zeitraume an; auch sie schmücken ihre Fläche mit ornamentalen und figürlichen Gravüren, deren Composition manchmal die griechischen Vorlagen recht rein wiedergeben, häufig aber den etruskischen Wandmalereien ähnlicher sehen und oft genug unter den härteren Händen allen formalen Reiz eingebüsst haben. Das schönste Exemplar, die sogenannte »Ficoroni'sche Cista«, ist um die Mitte des dritten Jahrhunderts laut Inschrift des Künstlers Novios Plautios in Rom fertiggestellt worden; die Zeichnung stellt eine Scene aus den Abenteuern der Argonauten vor und ist im Stil den gleichzeitigen unteritalischen Vasenbildern verwandt (Fig. 238).

Wir stehen da in der Zeit der Ausbreitung und Befestigung der römischen Herrschaft in Italien. Hauptstützpunkte derselben waren die Kolonien, freilich ganz anderer Art als einst die griechischen Pflanzstädte. In diesem Zeitraume begann der kunstmässige Strassenbau und die Anlage chaussirter Staatsstrassen. Den Anfang machte die Via Appia, zunächst bis Capua durchgeführt (312). Damals auch wurde die erste Wasserleitung nach der Stadt geführt, die Aqua Appia. Auch kam das Keilsteingewölbe in Aufnahme, die Cloaca maxima ward in dieser Weise überwölbt, und das Tullianum am Forum, bisher in falschem Gewölbe überdeckt, ward halb abgebrochen und ein Oberstock in Keilschnittgewölbe aufgesetzt.

Hauptbeispiel ihres Grabbaues ist das Kammergrab der Scipionen bei der Via Appia. Diese Familie hat den Brauch des Begrabens der unverbrannten Leiche länger als andere festgehalten; das Familiengrab enthält eine ganze Reihe von Steinsärgen, unter welchen derjenige des Scipio Barbatus (Consul 298) der interessanteste ist.

Die Wandmalerei ward von den Römern selbstständig gepflegt. Fabius Pictor malte den 311 erbauten Tempel der Salus aus (304); sodann malte Pacuvius (um 200), bekannter als tragischer Dichter, im Herculestempel am Rindermarkt. Auch wurden historische Gemälde zur Verewigung bedeutender Kriegserfolge der römischen Waffen beliebt, wie des Sieges über Karthago und Hieron (263).

Hallenbauten traten in Rom erst im zweiten Jahrhundert auf.

Nachrichten von einigen plastischen Werken sind überliefert, dem Hercules Capitolinus (305), der römischen Wölfin (296), dem Juppiter des Spurius Carvilius (293). Zu Anfang des dritten Jahrhunderts fand auch das Silbergeschirr Eingang in Rom, welches einer der hauptsächlichsten Luxusartikel werden sollte. Mit dem Jahre 268 begann die Prägung von Silbergeld, welches ebenso wie bereits das ältere Kupfergeld griechische Typen erhielt, so den Kopf des Juppiter im jüngeren Stile des Zeus. Und an Stelle des bisher benutzten Fussmaasses, mag es das in Campanien angewandte (von 0,278 Meter) oder ein anderes gewesen sein, führte

[1] E. Gerhard, Etruskische Spiegel. — Ueber den Umfang der alterthümelnden Mode ist die Discussion erst eröffnet. Vergl. H. Brunn, Probleme. Derselbe, Ausgrabungen der Certosa. Paul Arndt, Studien zur Vasenkunde.

Rom, spätestens 312, mit den griechischen Hohlmaassen und Gewichten auch den grösseren griechischen Längenfuss (gleich 0,296 Meter) ein; nach ihm wurde hinfort gebaut.[1])

Architektur.

Durch Wirkung des makedonischen Weltreichs und der Diadochenstaaten wurde ein neues Element in die Baukunst eingeführt. Alle jene Fürstenhöfe nahmen Einiges vom Charakter der orientalischen Despotie an, von ihrer Pracht. Grösse, räumliche Grösse, und Pracht, materielle Pracht, wurden aufs Neue Charakterzüge der Hofkunst. Einzelformen entlehnte man dem Orient nur wenige, der Einfluss in entgegengesetzter Richtung war wesentlich stärker. Und die ganze grossräumige und kostbare Pracht wurde durchgeistigt, durchdrungen und gestaltet vom hellenischen Form- und Farbensinn.

Der unermessliche Besitz an Formen, welchen die Jahrhunderte der griechischen Entwicklung aufgespeichert hatten, stand den Erben zu Gebote. Und der Kreis dieser Formen zeigte kaum noch Lücken, er stand vor seiner Abrundung. Zunächst aber galt es, den Formenschatz gleichsam aufzuschliessen, um nicht zu sagen aufzulösen, was nicht abging, ohne ihn hier und da abzuschleifen, ebendamit aber nun erst handgerecht zu bekommen, mit vollkommener Freiheit verwenden zu lernen.

Gerade hier, wo die Griechenkunst vor einer ernsten Krisis steht, tritt sie dem naivmodernen Empfinden näher.

Den hohen und überschwänglichen Flug der Ideen, den ins Grenzenlose gehenden Schwung der Phantasie, wie er in den Künstlern solcher Zeiten entfacht werden musste, lehren nicht die ausgeführten Werke, sondern die Entwürfe kennen, wie jener Gedanke des Deinokrates, den Berg Athos zur Statue zu meisseln; auch sind es nicht die Monumentalbauten, welche von der Erfindungsgabe das vollständigste Zeugniss ablegen, sondern die rasch entworfenen und leicht, ohne Ueberwindung materieller und technischer Schwierigkeiten fertig gestellten Ephemerbauten. Der alten Welt waren solche wichtig; besonders gaben die Feste, im Alterthum stets religiösen Charakters, zu Zelt- und Hüttenbauten Anlass.[2]) Mit der Bedeutung des Festes und dem Reichthume der betheiligten Tempel, Statuen und Personen wuchs auch der Glanz der Ausstattung solcher Festzelte.

Als nun Alexander das Perserreich mit der ganzen Fülle seines orientalischen Luxus erobert hatte, umgab auch er sich mit solcher Pracht, wie der Orient sie an seinen Fürsten gewohnt war und wie er sie von ihnen verlangte. So wird das Zelt Alexanders, welches ihm als Thronsaal diente, als die grossartigste Schöpfung der Art geschildert. Fünfzig goldene Säulen trugen die Decke, welche aus golddurchwirkten und reich gestickten Geweben gebildet war; wiederum heisst es, dass Bronzestatuen seinen Baldachin trugen.[3]) Als er selbst sich mit Rhoxane und gleichzeitig seine Freunde mit anderen Asiatinnen vermählte, liess er das umfang-

[1]) Dörpfeld, Athen. Mittheil. 1882, 277. Mommsen, Hermes 1886, 419. Nissen, Metrologie.
[2]) K. Bötticher, Tektonik der Hellenen. G. Semper, Der Stil.
[3]) Ath. 13, 539 d Plin. 34. 82

reichste und prächtigste Hochzeitszelt bauen. Es bildete einen grossen Saal, dessen Säulen zwanzig Fuss hoch waren; rings schlossen sich die zweiundneunzig Brautkammern an. Dieses Bauwerk stand in einem Hofe, dessen vier Seiten je 600 Fuss lang waren; seine Umfassung bildeten zwischen Stäben ausgespannte Teppiche.[1] All' dies aber wurde übertroffen durch das Prachtzelt des Ptolemäos Philadelphos, bestimmt zu einem Gastmahl von 130 Ruhebetten. Die Decke des Saales, ein scharlachrother Baldachin mit weissem Saum, ruhte auf einem Viereck von vier zu fünf Säulen; fünfzig Ellen hoch waren sie als Thyrsusstäbe gebildet, die Ecksäulen als Palmen. Die Balken waren mit Stoff umkleidet, der Behang weissgestreift mit zinnenförmig ausgezacktem Rand. Ringsherum lief ein gewölbter Gang für das Gefolge, mit Purpurstoff ausgeschlagen, jedes Compartiment hatte in der Mitte ein prachtvolles Fell. Der Fussboden war dicht mit Blumen bedeckt, der Hof von Lorbeerbäumen, Myrthen und anderen Ziersträuchern beschattet. Den Vorsaal schmückten Marmorstatuen und sikyonische Gemälde.[2]

Ephemerbauten anderer Art waren der Scheiterhaufen und der Leichenwagen. Seinem Freunde Hephästion liess Alexander in Babylon einen einzigartigen Scheiterhaufen aufbauen; der Entwurf rührte von Stasikrates her, welcher in derlei neuen Ideen eine seltene Grösse, Kühnheit und Pracht zu entwickeln verstand. Die Stadtmauer wurde auf eine lange Strecke niedergelegt, um einen würdigen Raum zu schaffen; der Bau selbst bildete ein Rechteck, jede Seite 600 Fuss lang; er war 130 Ellen hoch und kostete 12,000 Talente (14 Millionen Thaler). Als Material dienten Palmstämme. Es war ein Stufenthurm von fünf Geschossen, ein jedes mit reicher plastischer Decoration aus den kostbarsten Stoffen, wie Gold, Elfenbein. Die Unterstufe schmückten 240 goldene Schiffsvordertheile, jedes besetzt mit kolossalen Figuren knieender Bogenschützen und stehender Hopliten; in den Zwischenräumen wallten purpurne Banner. Um die zweite Stufe standen Candelaber, fünfzehn Ellen hoch; vom Flammbecken blickten Adler hinab auf Schlangen, welche von der Basis aus emporzüngelten. An der dritten Stufe sah man eine figurenreiche Jagd wilder Thiere, an der vierten einen Kentaurenkampf, an der fünften Löwen und Stiere im Wechsel. Oben wurden makedonische und barbarische Waffen aufgethürmt und hohle Sirenen vertheilt, in welchen Sänger verborgen waren.[3]

Der Sarg Alexanders, aus Gold getrieben, war dem Körper einer Mumie ähnlich plastisch angepasst. Darüber wurde eine goldgestickte Purpurdecke gebreitet und die Rüstung des Königs daraufgelegt. Den Leichenwagen zogen sechzehn Viergespanne von Maulthieren, welche vergoldete Kränze und goldene Schellen trugen, die Kummete waren mit Edelsteinen besetzt. Die Räder des Wagens waren vergoldet, die Naben mit Löwenköpfen verziert. Der gewölbte, aussen geschuppte Baldachin ruhte auf einem Peristyl ionischer Säulen, deren obere Hälfte von Akanthus umrankt war. Tragelaphenköpfe hielten Kränze im Maul, durch welche Bänder geschlungen waren, an den Ecken hingen grosse, im Fahren läutende Glocken. Innen waren die vier Wände, zwischen denen der Sarg stand, von Gemälden bedeckt; da sah man Alexander gemalt, wie er auf dem Kriegswagen einherfuhr, seine Elephanten, seine Reiterei, seine Flotte. Am Eingange hielten zwei Löwen Wacht, auf den vier Ecken des Daches

[1] Ath. 12, 538 e.
[2] Ath. 5, 196 a.
[3] Diod. 17, 115.

standen Siegesgöttinnen mit Trophäen in Händen, auf der Kuppe erhob sich ein Purpurbanner mit einem goldenen Oelkranz auf der Spitze, welcher im Sonnenlichte weithin leuchtete und blitzte.[1])

Endlich wollen wir noch der zwei Prachtschiffe gedenken, welche Hieron von Syrakus und Ptolemäos Philopator bauen liessen. Das Schiff des Hieron wurde unter des berühmten Archimedes Oberleitung durch den Architekten Archias von Korinth gebaut. Es war dreistöckig; durch alle Zimmer des Mittelgeschosses lief Mosaikboden mit Scenen aus der Ilias. Auf Deck war ein Gymnasion angelegt, Spaziergänge, Gärten, Epheu- und Weinlauben, ein Aphrodision, ein Speisesaal mit einem Fussboden aus Achatstein, ausgestattet mit Gemälden, Statuen und Vasen.[2]) Das Nilschiff des Ptolemäos, die sogenannte Thalamegos, 300 Fuss lang, war zweistöckig und hatte rings Gallerien, die untere als Säulengang, die obere geschlossen (als *crypta*) mit Fenstern. Auf beiden Decks waren viele grossartige Säle und Säulenhallen, das Unterdeck hatte in der Mitte Symposien und Schlafgemächer, der Hauptsaal korinthische Säulen. Auf Deck befanden sich andere Säle, zum Theil mit Marmorstatuen geschmückt; auch ein ägyptisches Symposion gab es da, mit ägyptischem Decor, die Säulen trugen Knospenkapitelle.[3])


Fig. 239. Mündung der Cloaca maxima zu Rom. Darüber ein späterer Rundtempel. Nach Photographie.

Gehen wir nunmehr daran, die charakteristischen Formen der hellenistischen Baukunst aufzusuchen, so tritt uns zuerst das Gewölbe entgegen, welches jetzt erst in die Architektur der Mittelmeerländer eingeführt ward. Hier ist nicht mehr von dem »falschen Gewölbe« der mykenischen Kuppelgräber und des Quellhauses von Tusculum die Rede, sondern von dem Steingewölbe aus Keilsteinen, und zwar in der Form des Tonnengewölbes mit halbkreisförmigem Profil. Wie alles Wölben an Canälen seinen Anfang nahm, so finden wir auch als erstes Beispiel monumentalen Tonnengewölbes die Eindeckung der *Cloaca maxima* (Fig. 239); dazu gesellt sich nur noch der Umbau des Quellhauses am Forum, des *Tullianums*, in gleichem Sinne. Nur langsam wagte sich das Tonnengewölbe an die Ueberspannung grösserer Räume; auch handelt es sich zunächst nur um Stadtthore und Anlagen verwandter Art. In ersterer Beziehung sind die Thore von Pompeji und diejenigen etruskischen zu nennen, welche etwa noch in unseren Zeitraum hinaufreichen. Ansicht des Nolaner Thores zu Pompeji gaben wir auf S. 298. In Griechenland ist nur ein einziges Denkmal vorhanden, zu Olympia die gewölbte Gallerie (*crypta*), welche, den Wall durchbrechend, in das Stadion

[1]) Diod. 18, 26.
[2]) Ath. 5, 206 d.
[3]) Ath. 5, 203 e.

führte. Ob in den classischen Ländern vielleicht eine oder andere gewölbte Steinbrücke vorhanden ist, welche sich so hohen Alters rühmen dürfte, lassen wir dahingestellt sein.

Ueberwölbung von Wohn- und anderen Aufenthaltsräumen kam damals in den classischen Ländern noch nicht vor, wohl aber im Orient. Alexandria und Babylon hatten überwölbte Häuser, aus Mangel an Balkenholz wie es heisst, also aus demselben Grunde, weshalb die Babylonier von Anfang an auf Lehm- und Gewölbebau angewiesen waren. Ist die Thatsache der Kuppelhäuser auch erst für etwas spätere Zeit bezeugt (durch Hirtius und Strabo), so können wir uns die hellenistischen Orientstädte, wie eben Alexandria, Babylon und Seleukeia, doch auch nicht anders denken.

Im Westen hat der Raumbau mit Anwendung von Gewölben, Tonnen und Kuppeln eine besondere Pflegestätte gefunden in den Warmbadanlagen, den Thermen. Griechen und Römer hielten auf warme Bäder und bildeten diese Seite der Körperpflege im Laufe der Zeit zu einem weitgetriebenen Raffinement aus. Unsere ältesten Denkmäler sind vorderhand die pompejanischen. Im dritten Jahrhundert begnügte man sich mit dem Wannenbad in kleiner Zelle, welche durch Mauerspalten Licht erhielt; so badeten auch die Scipionen und die anderen Begründer der römischen Grösse. Die Pompejaner richteten sich zuerst ein Badhaus mit Zellen ein; selbst überwölbt, reihten sich dieselben an einem gleichfalls überwölbten Gange. Wie dieser bescheidene Anfang im zweiten Jahrhundert nach griechischer Art zu Thermen und Gymnasion (den sogenannten Stabianer Thermen) entwickelt wurde, berichteten wir. Hier interessiren uns die Gewölbe der Warmbadsäle, welche bereits zur ersten Anlage gehören, mögen die erhaltenen Ausführungen auch von späteren Erneuerungsbauten herrühren. Es sind oblonge Räume, mit Tonnengewölben überdeckt; dasjenige eines etwas breiteren Raumes hat besseren Halt bekommen durch zwei Gurtbogen, welche von kräftigen Wandpfeilern aufsteigen. Einem dieser Säle ist am schmalen Ende ein halbrunder Ausbau mit Halbkuppel (eine Apsis) angefügt. Ein Rundhaus ist von einer Kuppel gedeckt. Lichtwege sind nach der Nützlichkeit durch die Wölbungen gebrochen.

Was dem modernen Betrachter die Architektur der Zeit näher bringt, das ist ganz besonders der mehrgeschossige Bau. Vorher nur unter gewissen Voraussetzungen, sonst mehr ausnahmsweise aufgetreten, ward er jetzt beinahe Regel. Mit der vermehrten Anwendung des Etagenbaues geht unausbleiblich die Ausbildung der Treppenanlage zusammen. Wir unterscheiden den Stufenbau, den Terrassenbau, den mehrstöckigen Freibau.

Der Stufenbau ist uralt. Die Etagenthürme der Babylonier und die Stufenpyramiden der Aegypter, die ägyptischen und syrischen Pyramiden auf einem Unterbau, die kleinasiatischen Erdhügel auf gemauertem Sockel und die lykischen Pyrgoi, die »Spindelgräber« von Amrith, das Nereïdenmonument und das Mausoleum, sie alle fussten auf demselben Grundgedanken eines mehrstöckigen Kegel- oder thurmartigen Hochbaues; mindestens der Unterbau war massiv. So steht auch der italische Tempel auf hohem, wirklich oder scheinbar massivem Postament. Zwei grossartige Beispiele hellenistischen Stufenbaues sind anzuführen, der Ephemerbau des fünfgeschossigen Scheiterhaufens, welchen Alexander dem Hephästion bauen liess, und im Monumentalbau der grosse Altar von Pergamon. Den hohen Unterbau umkleidete zwischen kräftig profilirtem Sockel und Sims die Götterschlacht in ihrem pompösen Vollrelief. Oben ist eine geräumige Fläche geschaffen; für die Opferhandlung bedarf es keines weiteren, noch einmal aufgesetzten Altares, welcher für die Hekatomben nicht genügen würde. Als ein

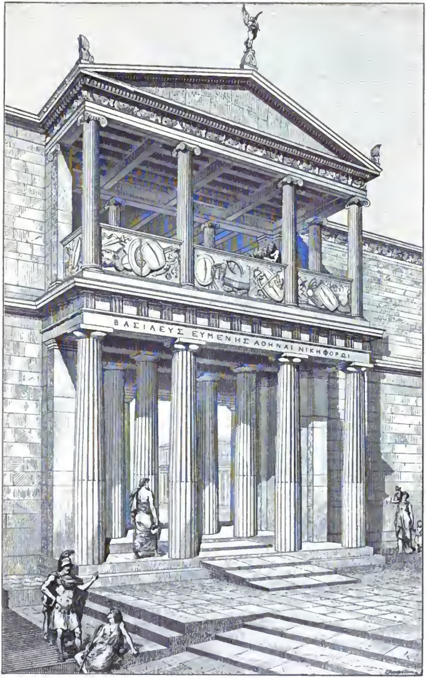


Fig. 210. Thorbau des Burgtempels von Pergamon. Im Hof wird rechts der zweigeschossige Hallenbau sichtbar, hinter dessen Oberstock die Bibliothek lag.

Ausgrabungen zu Pergamon

grosser und keineswegs überflüssiger Windschirm umschliesst den Opferplatz eine fortlaufende Mauer, nach innen durch einen flachsculpirten Fries mässig belebt, nach aussen aber durch eine vorgesetzte ringsum gehende jonische Halle effectvoll ausgebildet. Von der Nordseite schneidet eine breite Treppe ein, welche in zwei Absätzen gerade auf die Höhe führt (eine Skizze auf S. 291).

Im Terrassenbau hatten sich schon die Pharaonen vereinzelt versucht, nämlich im Grabtempel zu Deïr-el-baari. Den Griechen wurde er durch die Natur ihres Gebirgslandes nicht blos nahegelegt, sondern aufgedrungen. Dennoch haben sie sich lange begnügt, mit den Terrainschwierigkeiten eben fertig zu werden; das Erechtheion wollte nichts mehr, hat indessen unter dem Drucke der Terrainabstufung doch wenigstens Eine zweistöckige Façade hervorgebracht. Auch in Pergamon drängte das Terrain auf Etagenbau. Die zweigeschossige Halle des Poliashofes maskirt eine der Stufen; das Obergeschoss bildet die Vorhalle zu der auf der höheren Stufe errichteten Bibliothek. In unserer Ansicht des Burgthores blickt man durch dasselbe in den Hof und auf einen Theil der zweistöckigen Halle (Fig. 240).

Allmälig lernten so die griechischen Baumeister gerade aus der Ungunst des Terrains die künstlerischen Vortheile zu ziehen, welche hinfort so manchen Bauten malerischen Reiz verleihen sollten. Zur Entwicklung dieses fruchtbaren Gesichtspunktes müssen die hippodamischen Stadtanlagen mächtig fördernd eingewirkt haben. Ausgegangen lediglich von Rücksichten trockenster Zweckmässigkeit, wie sie den Stadtbildern von Piräus und Thurioi das Gepräge gaben, führte der grosse Zug in der Strassenlegung unter anderen Voraussetzungen zu echt malerischer Wirkung. Wer den amphitheatralisch vom Hafenbassin aufsteigenden Plan der Stadt Rhodos aus Einem Gusse schuf, konnte nicht umhin, diese Seite der Aufgabe mit vollem künstlerischen Bewusstsein zu erfassen. An dem Plane der ähnlich situirten, von Maussolos gestalteten Stadt Halikarnass, mit der Ringstrasse in halber Höhe, in der Mitte das Königsgrab, hoch oben Burg und Palast, sieht man klar die Wirksamkeit des Gedankens. Pergamon baute sich den Burgberg hinab; wie fügt sich da Terrasse an Terrasse, von Menschenhand Stufe um Stufe aus dem rohen Fels in Kunstform umgeschaffen, der Athena, dem Zeus, dem Bacchus zu dienen. Umgekehrt baute sich Assos den Berg hinauf, und hier ergab sich auf dem Grunde der Terrassen unter Anderem endlich ein vierstöckiges Badhaus.

Zuletzt kommt der mehrstöckige Freibau. Den Namen verdiente es noch nicht, wenn der südliche Orient und zu Zeiten auch der allzeit helläugige und raschlernende Hellene Haus und Tempel flach abdeckte und mit einer Treppenleiter den Zugang zu dem luftigen Söller sich offen hielt; auch nicht, wenn ein Zelt oder eine Laube oben aufgestellt wurde. Im griechischen Säulenbau bot der Poseidontempel zu Pästum das erste und langehin einzige Beispiel zweistöckiger Anlage, aber nur im Innern. Zweistöckige Façaden von reinem Freibau weisen erst einige der hellenistischen Hallen auf, so die grosse Attalosstoa am Markte zu Athen. Auch die Porticus am pompejanischen Forum kann hier angeführt werden, da ihr Oberstock keinen Bezug zu den hinter ihr liegenden Gebäuden hatte, sondern blos zum Platze.

Das Wohnhaus begann nun auch zum Etagenhaus emporzuwachsen, indem es zunächst wenigstens einen ausgebauten Oberstock aufsetzte. Auch herausspringende Erkerbauten trieb die Enge der Städte hervor. Gleichzeitig nahm die Anlage von Fenstern zu, und es blieben dieselben bald nicht mehr blos nach dem Hof gewendet, sondern blickten auch auf die Strasse. Eine Frage von baukünstlerischem Interesse ist es, wieweit die Säulengänge im Oberstock wiederholt wurden.

Bereits im vierten Jahrhundert trat noch eine besondere Gattung von Oberbau auf, die modern sogenannte Attika. In der That bietet Athen das erste Beispiel in dem Denkmal des Thrasyllos; und hier erhalten wir sogleich auch die Erklärung dieses Aufsatzes, es ist ein Postament, ein Bathron, bestimmt, Statuen oder andere, das Gebäude krönende Aufsätze selbstständig zu tragen.

Dasjenige Element, welches die ganze Architektur beherrschte, ist die Säule. Der Säulenbau nahm eine Ausdehnung wie nie zuvor. Wo immer der Anspruch erhoben wurde, architektonisch zu bauen, diente die Säule; und immer weitere Kreise der früher schlicht



Fig. 211. Palästra zu Pompeji. Im freien Raum die Basis der Statue, unsere Fig. 164, davor der Kranztisch.
Nach Photographie.

gehaltenen Bedürfnissbauten, zu welchen auch die Wohnhäuser ursprünglich gehörten, zog man in die Sphäre der Architektur hinein.

Die Hauptstrassen der neuen Residenzen wurden als Säulenstrassen gestaltet. Alexandrias Hauptstrassen waren von Säulengängen eingefasst, diejenigen Antiochias von steinernen Wandelbahnen, also von vier Reihen Säulen, welche stundenlang in gerader Linie hinliefen. Auf den Kreuzungspunkten der Hauptstrassen erhob sich ein Tetrapylon.

Oeffentliche Plätze, wie der Markt von Athen, waren nach althellenischer Weise rings mit einzelnen Hallen besetzt, und so fügte Attalos II. auch seinen grossen Bazar zu der Poikile und den anderen älteren Gebäuden der Agora, zweigeschossig, mit drei Reihen Säulen und einer

langen Reihe Kammern hinter den Colonnaden. Jonische Sitte hingegen war es, den Platz mit einem rings umlaufenden Säulengang zu umrahmen, der Markt war dann ein grosses Peristyl. Diese griechische Sitte breitete sich immer weiter aus. Die Pompejaner, hörten wir, umgaben ihre beiden grossen Plätze, den Hof des »griechischen Tempels« und das Forum, mit Säulenhallen, ersteren an zwei Seiten unter Ausschluss der Thalfront, das Forum zunächst am südlichen Ende.

Anschliessend an die Theater pflegte man einen geräumigen Hallenbau zu disponiren als gedeckte Promenade und Zuflucht für die Theaterbesucher bei plötzlichen Regenschauern. Hierzu diente die Porticus des Eumenes in Athen. Auch die Pompejaner fügten zu ihrem griechischen Theater ein umfangreiches viereckiges Peristyl hinter dem Bühnengebäude, der griechischen Norm folgend.

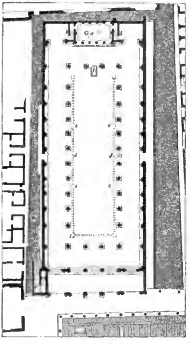


Fig. 242. Plan der Basilika zu Pompeji. (Overbeck, Pompeji.)

Von Bedeutung wurden ferner die Palästren, welche den Keim der Gymnasien darstellen; hier ist der Boden, auf welchem die höheren Schulen erwuchsen, die Akademie, das Lykeion. Säulenhallen umschlossen nun auch den Ringplatz, Zimmer und Säle (Exedren), theils für die Zwecke der körperlichen Uebungen, theils für Verkehr, ernste Unterhaltung und Vortrag, reihten sich an. Eine baulich ausgebildete Palästra liegt uns in Olympia vor, mit Peristyl und Exedren, deren Vorderseiten mit Säulen *in antis* gegen die den Sandplatz umziehende Colonnade sich öffnen. Nun ward auch in Pompeji eine griechische Palästra angelegt, hier als oblonges Peristyl, allerdings mit nur unbedeutenden Nebengemächern (Fig. 241). Weil nun körperliche Uebung und Bad innig zusammengehörte, so ward auch zu den »Stabianer Thermen« ein Ringplatz gefügt, mit Colonnaden an zwei Seiten.

Von den Colonnaden gehen wir weiter zu der Einordnung von Säulen in Gebäude. Die Basilika war keine neue Schöpfung, aber hier begegnet uns das erste Monument der Gattung, welches genaue Betrachtung und Erfassung verlangt. Wir erinnern uns des urthümlichen Holzhauses mit seinen Luken unter dem Dachrand, und erinnern uns des fürstlichen Säulensaales mit überhöhtem Mittelraum und wiederholten Lichtöffnungen unter dem Rand des mittleren Daches. In monumentalem Steinbau begegnete solcher Plan und Aufbau zuerst in den ägyptischen Hypostylen, mögen sie Tempel oder Königspaläste gewesen sein, oder Beides in Einem; sodann in vergänglichem Holz- und Lehmbau in den gleichzeitigen Wohnungen der Aristokratie. In Hellas fanden wir den ersten Säulensaal bereits auf der tirynthischen Burg; vier Säulen umstanden den Herdraum und trugen ein durchgehendes flaches Dach oder sogar ein überhöhtes Mitteldach. Es erscheint berechtigt, für die grösseren Versammlungssäle, also auch für die Rathhäuser der

grossen Republiken, einen überhöhten Mittelraum unter säulengetragenem Dache zu postuliren. Die Königshalle *(Basileios Stoa)* zu Athen, für welche eine solche Disposition wahrscheinlich gemacht ist, mag in der Ueberleitung der Sache und des Namens »Basilika« nach Italien eine vielleicht entscheidende Rolle gespielt haben. Cato war 191 in Athen und baute 184 die erste Basilika in Rom, die *Basilica Porcia.* Immerhin mag ausgesprochen sein, dass den Westhellenen die unentbehrlichen Rathhäuser nicht abzusprechen sind, welche dann die Vermittlung doch auch übernehmen konnten. Die erste Ruine einer Basilika treffen wir, wie gesagt, in Pompeji. Nach Massgabe ihrer Decoration gehört sie noch unserem Zeitraume an, aber nach den Backsteinmauern zu urtheilen erst deren spätester Zeit, also dem zweiten Jahrhundert. Zur Ableitung und geschützten Unterbringung eines Theiles des Marktlebens bestimmt, stösst sie mit einer Schmalseite gegen das Südende des Forums. In dem langen Saale ist ein ebenfalls oblonger Mittelraum von einem Säulengange umgeben, welcher um alle vier Seiten herumläuft. Dessen äusseren Abschluss bilden an den Langseiten Mauern, an den Schmalseiten wieder Säulenstellungen; gleichartige sind übrigens an den Langwänden durch Halbsäulen angedeutet, wodurch die Basilica ideell fünfschiffig wurde. Hinten schliesst sich noch eine Raumverlängerung an, in welcher das erhöhte Tribunal Platz findet, selbst eine kleine Halle mit sechs Säulen Front und drei Säulen Tiefe. Vorn legt sich ein Eintrittsraum vor, das *Chalcidicum* (Fig. 242). Der Oberbau der pompejanischen Basilika ist zerstört, die Meinungen über seine einstige Beschaffenheit sind getheilt; wir schliessen uns der Hypothese an, dass der Mittelraum überhöht und überdacht war.



1 Hofhalle. 2 Hof
3 Altar. 4 Vorhalle.
5 Cella. 6 Bild.

Fig. 243. Grundriss eines italischen Tempels. Kleiner Juppitertempel zu Pompeji.

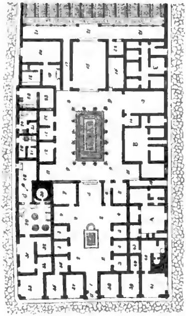
(Overbeck, Pompeji.)

Im Gebiete des **Tempelbaues** interessirt, nach Massgabe der Monumente, zumeist die Verschmelzung der italischen mit der hellenischen Tempelform. Das Material liefert wieder Pompeji. Das Tempelchen des Juppiter (sogenannt Milichius), frühestens aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts, mag als Beispiel italischen Planes hier angeführt und der Grundriss nebenstehend mitgetheilt sein. Man bemerkt die Freitreppe und die tiefe Vorhalle vor der kurzen, quadratischen Cella (Fig. 243). Der grosse **Juppitertempel** auf dem Forum ist auch ein italischer Tempel auf hohem Unterbau mit vorliegender Freitreppe und einer vier Säulen tiefen Vorhalle. Doch hat die Cella zwei innere Säulenreihen erhalten. Anders und durchgreifender hellenisirt der **Apollotempel** neben dem Forum (sogenannter Venustempel). Hier ist die italisch tiefe Vorhalle mit der griechischen Ringhalle combinirt und verschmolzen, so dass die Cella in der weiten, vorn allerdings tieferen Halle etwas verloren steht. Der Unterbau ist italisch geblieben.

Der Apollotempel erhielt ein Peristyl, als Hof des Juppitertempels ist das Forum selbst zu betrachten; er bekam in dessen Porticus sein Peristyl, zweistöckig, wie auch die Halle des Poliashofes von Pergamon. Letztere Halle war zweischiffig; die Säulen der Mittelreihe trugen Palmkapitelle, in der Façade waren unten dorische, oben jonische Säulen angeordnet. Die westliche Schmalfront öffnete sich mit einem Durchblick auf das Theater.

Endlich drang der Säulenbau auch in den Palast und in das **Wohnhaus** der Privaten, in das Atrium, den Garten und die Säle. Von den Palästen der Könige ist nichts erhalten, aber

die Häuser der wohlhabenden Pompejaner erlauben einen Rückschluss auf den einstigen Anblick und die malerischen Durchblicke der säulenreichen Paläste. Seit das Zusammendrängen der städtischen Bevölkerung den Bau geschlossener Hausreihen mit gemeinschaftlicher Brandmauer herbeigeführt hatte, war das nach aussen abfallende Walmdach des früheren Bauernhauses durch das eingestülpte und central durchbrochene Dach *(tectum compluviatum)* ersetzt worden. Zwei quer durchgezogene Hauptbalken trugen dasselbe freischwebend über dem durch das Oberlicht erleuchteten Saal *(atrium tuscanicum)*. Schon hier drang die Säule ein; man stützte die Hauptbalken zunächst durch je zwei, also zusammen vier Stützen, welche an den vier Ecken des Bassins *(impluvium)* standen. Diese Anlage ergab das »viersäulige Atrium« *(atrium tetrastylum)*. Reichere Ausstattung erhöhte die Zahl der Säulen auf sechs bis acht *(atrium Corinthium)*. Zweitens wurde der Garten hinter dem Hause zum Peristyl; der innere offene Platz blieb Ziergarten mit Lauf- oder Springbrunnen und figürlichem Schmuck. Das eine oder andere der Nebenzimmer des Tablinum öffnete sich nach dem schattigen Säulengange des Peristyls und dem Blumenparterre in dessen Mitte, wie auch hinter demselben sich weitere Räume anschlossen, in der Mitte der in die Tiefe gehende Festsaal *(oecus)* (Fig. 244). Reichere Säle erhielten innere Säulenstellungen, welche vor den Wänden herumliefen *(oecus Corinthius)*. Der Hauptsaal im Palaste des Königs und allenfalls Solcher, welche königliche Pracht nachzuahmen vermochten, war in altägyptischer Weise gesäult, mit überhöhtem Mittelschiff *(oecus Aegyptius)*.



a Hausthür. 2 Atrium tuscanicum. 4 Ala. 5 Tablinum. 9 Peristyl. 15 Oecus.

Fig. 211. Haus des Pansa zu Pompeji.

(Overbeck, Pompeji.)

Ausserhalb Atrium, Peristyl und Oecus treffen wir sonst noch hier und da Säulenbau im Hause. Wie die Sprechzimmer der Palästra zu Olympia, so liegt auch der Salon der Casa del Fauno mit dem grossen Alexandermosaik quer am Peristyl und öffnet sich gegen den Säulengang mit zwei korinthischen Säulen zwischen Stirnpfeilern.

Auch das **Säulenportal** fand in hellenistischer Zeit reichste Ausbildung. Zu nennen ist das Propyläon des Heiligthums von Samothrake, welches Ptolemäos II. errichtete, mit äusserer und innerer prostyler Vorhalle zu sechs Säulen Front.[1] Glänzender ist der Thorbau des pergamenischen Burgheiligthums, errichtet von Eumenes II.; zweigeschossig wie der Hallenbau, dessen Bestandtheil das Thor ist, tritt die Vorhalle mit vier weitständigen Säulen aus der Wand,

[1]) Untersuchungen 2, 33, Taf. 17 folg.

und der Thorweg ist, die athenischen Propyläen nachahmend, auch von Säulen, hier dorischen, flankirt (Fig. 240). Die hellenistischen Königspaläste haben selbstredend auch bedeutende Propyläen gehabt, von welchen die pompejanischen Hausportale nur entfernte Nachklänge sind.

Nunmehr hat unsere Betrachtung einen wichtigen Punkt ins Auge zu fassen, einen Wendepunkt in der Geschichte der Wandverzierung. Die gesammte Innendecoration ward auf eine neue Basis gestellt. In alten Zeiten behing man die Wände mit Matten und Teppichen, dann malte man die Teppichmuster auf die Wand und nahm nach Vorgang der Weberei auch figürliche Darstellungen in den Rahmen der Teppichmalerei auf. Dies war der Boden, aus welchem einst die polygnotische Frescomalerei erwuchs. Ueber Agatharch's Malereien in Alkibiades' Haus oder diejenigen des Zeuxis im Palaste des Königs Archelaos von Makedonien können wir schwer urtheilen; durch die Erinnerung an Agatharch's Coulissenmalerei dürfen wir uns nicht vorschnell zu gewagten Vermuthungen verführen lassen. Wie dem auch sei, spätestens in der hellenistischen Zeit brach man mit dem Teppichstil und den Figurenbildern, und ein neues, das architektonische Princip kam zur Geltung.

Bisher hatte sich architektonische Decoration nur am Aussenbau entwickeln können, im Innern nur bei innerem Säulenbau. Die Ausbildung und Ausbreitung des Innenbaues, insbesondere des inneren Säulenbaues, wie wir sie in unserem Zeitraume wahrnahmen, hat jene Revolution herbeigeführt. Architektonisch bedeutend muss der Innenbau der hellenistischen Königspaläste gewesen sein. Schon wird an den reellen Vollbau sich eine ergänzende Scheinarchitektur angesetzt haben, welche im beschränkten Privatbau dann zur Hauptsache wurde.

Der erste ästhetische Beweggrund zur Einführung des architektonischen Princips in die Innendecoration war das Verlangen nach plastischer Form im Gegensatz zu der früher geübten reinen Flachdecoration; Alles sollte voller und glänzender sein. Nun kam ein zweites Motiv hinzu, welches in jener körperlich-plastisch ausgeführten Scheinarchitektur schlummerte, alsbald auch ins Bewusstsein trat, die scheinbare Erweiterung des Raumes. Und dieses ist das vorzugsweise treibende Motiv für die weitere Entwicklung der Wanddecoration geworden.

Man behandelte die Innenwand wie Aussenarchitektur; man konnte sich denken, im Freien zwischen Architekturen zu stehen. Hierbei darf nicht vergessen werden, dass alle antiken Wohnräume sich um centrale Lichthöfe gruppirten, das Atrium selbst als ein kleiner Säulenhof erschien. Aus Quadern dachte man sich die Wände aufgemauert; ein Sockel aus hochkantig gestellten Platten unten, ein vortretendes, künstlerisch gestaltetes Gesims oberhalb des Quaderbaues, über dem Sims endlich flache Wand, an welcher überragende Scheinarchitekturen sichtbar werden konnten. Das Gesims hatte wagrechte Oberflächen zum Aufstellen von Ziergefässen, Tafelgemälden und dergleichen.

In fürstlichem Luxusbau konnte der also aufgebauten Wand eine wirkliche Säulen- oder Pfeilerhalle vortreten, wie es auch im Oecus Corinthius des Privathauses geschah; es konnte also der ganze Raum zum Peristyl gestaltet werden. Bescheidenere Mittel begnügten sich, dieses Peristyl dem Auge vorzutäuschen. Halbsäulen oder Pilaster durchschneiden die Quaderwand, mit Gebälk über sich; Pfeilerstellungen kamen bereits am Südflügel der Propyläen, am Niketempelchen (Seite 163) und am Thrasyllosmonumente vor. Nun lag diese Säulenordnung

in der Ebene der wirklichen Mauer; für das Auge trat also die decorative Quaderwand zurück, und zwar um die ungefähre Tiefe eines Säulenganges; um ebensoviel vertiefte sich scheinbar die Perspective, erweiterte sich dem Auge der Raum. Um die Täuschung vollkommener zu machen, liess man unter dem fingirten Architrav die Cassettendecke des fingirten Säulenganges wahrnehmen und stellte die Füsse der Säulen auf ein wiederum fingirtes Postament, welches den schwächsten Punkt der Coulisse geschickt verdeckte.

Das Princip, einmal bewusst geworden, gestattete die mannigfaltigsten Variationen. Der scheinbare Durchblick durch die Säulen- oder Pfeilerreihe brauchte nicht gerade auf eine geschlossene Wand zu fallen, sondern hier konnte die Perspective noch weiter vertieft werden; sei es, dass eine neue Reihe architektonischer Fictionen den Horizont schloss, etwa Nischenbauten, Apsiden, Exedren, oder dass man, wie zwischen den Pfeilern einer Veranda hindurch, ins Freie zu sehen glaubte, in eine von Figuren belebte Landschaft. Das war dann also in Reliefdarstellung eine Art Fries, Landschaft mit Figuren, in regelmässigen Abständen von Pilastern durchschnitten.



Fig. 245. Partie aus dem Poseidonfries in der Glyptothek zu München.
Nach Photographie von G. Böttger

Ein schönes Beispiel der Durchblicke in Reliefdarstellung, aus parischem Marmor, besitzt die Glyptothek zu München. Aus einer Pfeilerveranda hat man den Ausblick auf das Meer, dessen Wellentanz dem antiken Auge sich zum Hochzeitszug des Meeresbeherrschers verkörpert hat. Der Brautzug scheint schräg auf die Veranda vorzukommen, Tritonen ziehen den Wagen, welchen Poseidon selbst lenkt; neben ihm sitzt die verschämte Braut. Von links kommt die Brautmutter mit den Hochzeitsfackeln entgegen, gefolgt von einer Nereïde, welche, auf einem Seestiere reitend, ein Kästchen mit der Brautgabe trägt. Anderes Gefolge von Seethieren, Tritonen und Nereïden, von Eroten umspielt, schliesst sich hüben und drüben an (daraus Fig. 245). Auch sonst liessen sich architektonisch umrahmte Durchblicke, wie durch Fenster, auf eine in Relief gegebene figurirte Landschaft gewinnen. Einen derartigen wirklichen Durchblick in die Landschaft hatten ja die Baumeister des Eumenes in der Halle des Poliashofes vorgesehen.

All' die fictive Architektur war plastisch dargestellt, die Quadern in ihrer noch zu besprechenden Ausbildung, der Sims mit seinen phantasievollen Consolen, die Halbsäulen und Pilaster. In Alexandria im Königspalast und in den Häusern der Reichen waren diese Formen in kostbaren farbigen Marmorsorten ausgeführt. Freilich waren die Wände nicht, wie einst die

des Parthenon, solid aus Marmorquadern aufgebaut, sondern ein roherer Kern wurde nur mit dünnen Marmorplatten verkleidet. Schon Maussolos von Halikarnass war in seinem Palaste mit solcher Marmorincrustation vorangegangen. Die Säulen der Residenzen waren selbstredend in der Regel auch aus Marmor oder Alabaster.

Die Paläste in Antiochia und Pergamon blieben nicht zurück, und bald hätte Jeder gern seinen Salon in gleichem Reichthum des Stoffes, der Form und der Farbe ausgestattet. Form und Farbe liess sich schaffen, aber der Stoff war zu theuer. Man griff zum Surrogat, welches immer noch kostspielig genug war und nur der Wohlhabenheit zu Gebote stand, zum farbigen Marmorstuck. Auf Herstellung eines vorzüglichen Stuckes hatten die Alten sich immer verstanden; die Tempel, welche nicht aus Marmor, sondern aus geringerem, weniger dichtem Stein erbaut werden mussten, überzogen sie mit einer feinen Haut allerbesten, nach dem Trocknen steinhart werdenden Stuckes, so dass auch diese Tempel wenigstens in der Weisse des Marmors glänzten, abgesehen von dem Farbenband, welches die Stirn des Tempels umzog. Jetzt ward die Stuckirkunst für den neuen Zweck ausgebildet; der Stuck musste mächtiger aufgetragen werden (an dicken Bewurf hatte schon die Frescomalerei gewöhnt), um die plastischen Formen herausbekommen zu können. Die oberste Schicht war mit Marmorstaub gemischt, welcher nach der Politur den vollen Glanz des Marmors entwickelte, nur dessen leuchtendes Korn entbehrte. Der Stuck aber nahm auch alle Farben an, so dass eine solche Stuckdecoration die Pracht einer echten Marmordecoration leidlich ersetzen konnte. Wohnräume mit solchem Wandschmuck sind auf Pergamon gefunden worden, und zu Ende des Zeitraumes prangte ganz Pompeji in gleichem Glanze. Tempel und Basilika waren nach diesem Princip decorirt, selbst die ernste Stadtmauer musste sich den Putz gefallen lassen. Die wohlhabenden Bürger aber zauberten sich durch gleichartige und besonders reiche Ausstattung ihrer Häuser in die Paläste Alexandrias und Antiochias.[1])

Das architektonische Detail gibt noch zu einigen Bemerkungen Anlass. Vor Allem haben wir die vorher angedeutete Ausbildung des Quaderwerks zu erläutern. Während das ganze Bestreben der perikleischen Baumeister und Steinmetzen darauf ausging, die Vielheit der Elemente, aus welchen sich die Mauer zusammensetzt, in der Einheit der Wandfläche aufgehen zu lassen, die durchaus glatten Quadern so dicht aneinander zu stossen, dass auch das schärfste Messer nicht in die Fuge dringen kann, so ist jetzt ein Umschlag eingetreten. Man hört auf, die Fugen zu verleugnen; im Gegentheil, man betont sie und bedient sich ihrer als eines decorativen Elementes. Durch Fugenschnitt werden die Quadern scharf gegeneinander abgesetzt und durch Randbeschlag in der Vorderfläche jeder einzelnen eine Gliederung in Rand und Spiegel erzielt. Auch diese Neuerung reicht in das vierte Jahrhundert zurück; wir konnten sie bereits am Unterbau des Lysikratesdenkmals beobachten (S. 233). Die Gebäude von Samothrake liefern weitere Beispiele, und die pompejanischen Stuckdecorationen des vorgeschilderten älteren Stiles beruhen in ihrem Effecte ganz wesentlich auf dem Contrast der überdies verschiedenfarbigen Quadern.

Wo nun so viel mit Durchblicken operirt wurde, musste der architektonische Rahmen eine besondere Bedeutung gewinnen. Seine Form war längst gegeben. Nicht etwa der abgetreppt umlaufende Thür- und Fensterrahmen diente dazu. Waren doch schon zu perikleischer Zeit

[1]) A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei. Erster Stil.

die Fenster der Pinakothek anders, architektonisch, umrahmt worden. Die Stirnpfeiler, zwischen welchen sich seit Alters die Vorhallen der Herrenhäuser und Tempel öffneten, mit ihrem Architrav darauf und nach Umständen einer geeigneten Krönung, dem Giebel, wurden zuerst für den Zweck in Anspruch genommen. Es ist nichts Anderes als die Umrahmung auch der Grabreliefs, davon wir oben wiederholt Proben mittheilten (S. 216 und 253). Bei diesen Grabreliefs liegt ja auch die Idee eines Durchblickes zu Grunde, des Blickes in ein Interieur, nämlich in das Innere eines Tempelchens.



Fig. 246. Athenischer Grabstein. Nach Photographie.

Zunächst nun finden wir in unserem Zeitraume dergleichen architektonische Rahmen auf die neue Form der flachen Wandnische angewendet. Deren sind zwei in die Rückwand der grossen pergamenischen Halle gelegt worden, zwar secundär, aber noch in der Blüthe Pergamons; Statuen wurden dahinein gestellt, natürlich so, dass die Figuren in reiner Vorderansicht gesehen wurden. Gleichzeitig macht sich an den Grabreliefs eine Wandlung bemerklich. Schon im vierten Jahrhundert hatte man begonnen, deren Figuren in die Vorderansicht zu drehen, doch verharrte man dabei, die Gestalten für den Zweck jedesmal neu zu componiren, so dass sie immer im Genre der Familiengruppen blieben (vergl. S. 253). Jetzt aber benutzte man statuarische Typen, jene Mantelmänner und Mantelfrauen, welche das vierte Jahrhundert geschaffen hatte (Proben auf S. 254); ihnen gab man die Züge der Verstorbenen und setzte sie in die Reliefs, wie die Statuen in die Wandnischen. Es ist ein geringeres Exemplar, welches wir obenstehend mittheilen, aber gerade dadurch bezeichnend, dass es aus einer grossen Anzahl gleichartiger Denkmäler herausgegriffen ist. Beide Köpfe sind ausgesprochen Porträts. Der Mann erscheint im Typus aller damaligen Männerstatuen, die Frau im Costüm der Isis (Fig. 246). Andere Exemplare haben inzwischen die Formen ihres architektonischen Rahmens bereichert und die Pilaster durch Halbsäulen ersetzt. Ebenso sind auch die pergamenischen Wandnischen von Halbsäulen eingerahmt.

Demnächst gehen wir die »drei Ordnungen« durch. **Dorische Architektur** liegt vor in den Tempeln von Ilion, Samothrake, Nemea und Delos, den Hallen von Pergamon, Assos, Athen und Pompeji. Die dorische Säule ward immer noch schlanker, der Echinus trockener, das Gebälk schwächer; die Triglyphenschlitze wurden oben hart abgeschnitten (Fig. 247).

Die grössere Schlankheit und Weitständigkeit der Säulen, in Verbindung mit der zunehmenden Kleinlichkeit des Oberbaues, insbesondere dem Niedrigerwerden des Triglyphenfrieses, hat auf die Gestaltung des letzteren einen bestimmenden Einfluss. Die senkrecht über den Säulen stehenden Triglyphen treten so weit auseinander, dass die Einschaltung nicht blos eines, sondern mehrerer Triglyphen über den Intercolumnien nothwendig wird, um das richtige Verhältniss der Metopenfelder zu erhalten. An der Forumscolonnade zu Pompeji kommen drei Triglyphen über den Intercolumnien zu stehen. Auch die Felsfaçaden der etruskischen Gräber von Norchia nahmen die jungdorische Proportion mit dem niedrigen Gebälk und den vermehrten Triglyphen an.



Fig 247. Sarkophag des Scipio Barbatus. Vatican.
Nach Photographie.

In die Metopenfelder werden beliebige Decorstücke gesetzt, besonders gern in kreisrundem Schema verschiedener Ausbildung, Rosette, Phiale, Rundschild (Sarkophag des Scipio, Fig. 247).

Die jonische Ordnung ist vertreten im Umgang des Philippeion zu Olympia, dem Dionysostempel von Teos, der Ringhalle des grossen Altars von Pergamon. Auch ihre Formen werden trockener, wie die Kapitelle vom Philippeion zeigen. Der jonische Fries wird nicht mehr ausschliesslich mit Figuren decorirt, sondern auch mit Ornamenten, zum Beispiel einer Palmettenreihe, wie im pergamenischen Nischenrahmen.

Korinthische Säulen waren im Innenbau des Rundtempels auf Samothrake angewendet.

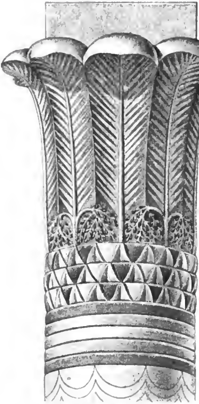


Fig. 248. Spätägyptisches Palmkapitell. Nach Prisse d'Avennes.



Fig. 249. Griechisches Palmkapitell. Ausgrabungen zu Pergamon.

Das plastisch belebende Princip des »korinthischen« Stils, welches bisher den Aufbau der zu Grunde liegenden jonischen Ordnung im Uebrigen unangetastet gelassen, blos das Kapitell neugestaltet hatte, erzielte, wir wissen nicht genau wann, doch vermuthlich im Laufe des hellenistischen Zeitraumes, eine eigenthümliche Gesimsbildung. Der jonische Zahnschnitt mit seinen schlicht stereometrischen Elementen (den Zähnchen, *denticuli*) genügte nicht mehr, das an reichere Form gewöhnte Auge verlangte auch hier naturalistische Bildung, welche in der Console ermöglicht wurde. Sie war bereits an der Nordhalle des Erechtheions geschaffen worden, dort hängend als Trägerin des Thürgesimses. Die Grundform beruht auf der jonischen Volute, hier S-förmig gewunden; Hauptzierglied ist das Akanthusblatt. Wie der jonische Denticulus, so tritt auch die korinthische Console als vortretender Kopf eines wagrecht liegenden Balkens auf, daher sie der Unterfläche des ausladenden Simses wagrecht untergelegt wird. Dass die Console so viel weitständiger disponirt wird, ist wohl durch seine reichere Plastik bedingt.

Wiederum bereichert sich die Zahl der Säulen-, insbesondere der Kapitellarten um eine neue, wenn dieselbe auch zu allgemeiner und bleibender Giltigkeit nicht durchzudringen vermag. Doch erscheint das Palmkapitell als eine bezeichnende Errungenschaft der hellenistischen Baukunst. Hier dürfen wir unbedenklich den ägyptischen Ursprung behaupten. Seinerzeit nahmen wir es als altägyptische Erfindung in Anspruch

und fanden bereits ein Element der persischen Säule von ihm abgeleitet (vergl. Fig. 93 den Kalathos). Im Zelte des Ptolemäos sahen wir Palmkapitelle, in Alexandria haben griechische Architekten dieselben in den hellenischen Bau übertragen und griechische Steinmetzen sie hellenisch stilisirt. Auch in Pergamon fand es Anwendung; deren Hauptstelle war die mittlere Säulenreihe zweischiffiger Hallen (vergl. Fig. 248 und 249).

Alle architektonischen Formen sind nun zur Verfügung der Architekten; mit Freiheit bedienen sie sich der einzelnen, und losgelöst aus ihrem Mutterschoosse werden diese Formen zu Ornamenten, über deren Verwendung lediglich der Takt entscheidet. Insbesondere beliebte Ornamente sind der Triglyphenfries, der Zahnschnitt und die Akanthusranke geworden. Auf Grund dieser ornamentalen Auffassung der Architekturformen wurde dann auch die Combination heterogener Elemente gestattet, eine Mischungsweise, welche über das perikleische Jonisiren dorischer Bauten erheblich hinausging.



Fig. 250. Kapitell eines Dreifussträgers zu Eleusis. Aus den Ecken springen Greife, deren Köpfe und Tatzen abgebrochen sind. Nach Photographie.

Der Triglyphenfries in seiner leichter gewordenen Zeichnung mit den verkleinerten und gehäuften Triglyphen wurde überall als Zierfries eingesetzt, auch in die jonische Ordnung. Zu Pergamon die grosse Halle, im Oberstock jonisch, hat über den jonischen Säulen den dorischen Triglyphenfries. Auch in den pompejanischen Häusern und in ihren architektonischen Wanddecorationen begegnet die gleiche Verbindung. Verwandter Art ist die Uebereinanderordnung des Zahnschnittes und des Triglyphenfrieses, wie sie den Sarkophag des Scipio Barbatus schmückt. So als Zierband kommt der Triglyphenfries auch allein vor, zum Beispiel an dem Altar des kleinen Tempelchens zu Pompeji, welches dem Juppiter (sogenannt Milichius) geweiht war; dieser Altar sieht im ganzen Aufbau wie ein Ebenbild des genannten Sarkophags aus, nur dass seine Fläche quadrirt ist.

Das Akanthusblatt war das Hauptelement des früher besprochenen neuen Ornamentstils, doch nicht das einzige. Einmal geweckt, will das organische Leben sich auch Genüge thun. Wo Blätter und Stengel treiben, stellen sich auch Blüthen und Früchte ein. Blumen trieben schon die seitlichen Stengel im Palmettenfries der Nordhalle am Erechtheion; reicher entfaltet sahen wir sie im Kapitell des Lysikratesdenkmals. Mannigfaltig gestaltet und recht in die Mitte gestellt, dazu mit Trauben gesellt, neben welchen auch spiralige Ranken nicht fehlen, beleben sie das wiederum jüngere Kapitell eines Dreifussträgers aus Eleusis (Fig. 250).

Dies reiche Kapitell dient uns zugleich zur Anknüpfung einer weiteren Beobachtung. Wir bemerken einen ferneren und letzten Antrieb der naturalistischen Richtung, diesen Ausdruck

in künstlerischem Sinne genommen, wo denn die Phantasie allezeit das Scepter, den Meissel, führt. Endlich ist es dem erzeugenden Künstler nicht genug, aus dem Steine Blätter, aus den Blättern Blüthen und Früchte herauszutreiben, endlich lässt er aus dem üppigen Kranze auch Wesen verwandter und auch der eigenen Gestalt hervorgehen, Thier und Mensch. Greife treten aus dem Gerank des eleusinischen Kapitells. Eine grosse Zahl figurirter Kapitelle haben die pompejanischen Häuser aufzuweisen. Antenkapitelle mit symmetrisch gegeneinander gestellten Greifenpaaren, in Verbindung mit einem ähnlich figurirten Wandfries, bietet in schöner Zeichnung bereits der Apollotempel von Milet. Auch die Stirnziegel werden analog behandelt; im Herz der Palmette löst sich ein Kopf aus. Endlich beginnt man, wohl nicht allzu früh, die menschliche Büste aus einem Blattkelch hervorwachsen zu lassen.

Der **Fussboden** war seit Alters ein Estrich gewesen, Erde, Lehm, Kalk; in den Wohnräumen bedeckte man ihn mit Matten und Teppichen. Steinfliessen wurden in den reicheren Tempeln gelegt. Der Fussboden der hellenistischen Kunstzeit war **Mosaik**. Er ist aus dem Estrich hervorgegangen; man wird damit begonnen haben, in den noch feuchten Kalkestrich zerstreut farbige Steinchen zu drücken, regellos oder in Mustern. So gelangte man zu der vollkommenen Mosaik, welche die farbigen Kiesel oder Marmorstückchen, später farbige Glasstäbchen, in geeignete Stiftform zerschneidet, um sie so in die Kalkunterlage einzudrücken. Sie schliessen nun fest zusammen, überziehen also den ganzen Estrich ohne Lücke und können jede beliebige Zeichnung und Farbenzusammenstellung wiedergeben. Die Griechen haben die Kunst erfunden, Alexandria hat sie entwickelt, Pergamon die höchste Virtuosität gezeitigt.

Der Inhalt der Mosaikbilder war ausserordentlich mannigfaltig. Man begnügte sich nicht, aus dem gegebenen Raume und Zwecke heraus ornamentale Decoration zu componiren, wobei Teppiche das nächstliegende Vorbild gaben, sondern man ging bald dazu über, Staffeleigemälde in die Mosaik zu übersetzen und in der Nachbildung kunstvoller Tafelbilder die technische Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Man copirte alles Gemalte, Blumen- und Fruchtstücke, Stillleben alter Art, auch Landschaften und selbst grosse Historienbilder. Mit anderen Worten, die Figurenmalerei, durch die neue architektonische Decorationsweise von den Wänden vertrieben, auch in den hier und dort aufgestellten Tafelbildern nicht genügend vertreten, flüchtete in die Fussböden. Unser Typus des wohlhabenden hellenistischen Hauses, die Casa del Fauno zu Pompeji mit ihrem reichen Mosaikschmuck, zeigt schon fast die ganze Stufenleiter: im rothen Estrich *(opus signinum)* vor der Hausthür den aus Steinchen eingelegten Gruss, das »Have«; auf der Schwelle des Atrium in echter Mosaik eine schwere bandumwundene Fruchtguirlande, mit Theatermasken besetzt — ähnliche Guirlanden kommen noch weiterhin als Umrahmungen von Mosaikbildern vor; dann im Schlafzimmer das Bild »Faun und Nymphe«, in der Ala links »Tauben ziehen eine Perlschnur aus einem Kästchen«, in der Ala rechts »Katze einen Vogel fressend«, darunter »Enten, Fische und Muscheln«; im Sommerspeisesaal »Eros mit grossem Becher auf einem Panther reitend«; in einem anderen Zimmer »Meeresufer mit Seethieren, Fischen, Muscheln, Polypen«; hinter dem ersten Peristyl in dem kleineren Saale prachtvoller »Löwe von vorn gesehen« und in dem Hauptsaal das früher beschriebene grossartigste antike Mosaikgemälde, die »Alexanderschlacht«. Auf der langen Schwelle ist, dreigetheilt durch die Füsse der zwei Säulen, welche zwischen den Stirnpfeilern stehen, »Nilstillleben« dargestellt, im Mittelstück bemerken wir ausser Lotospflanzen die charakteristischen Thiere Nilpferd, Krokodil und Ibis. Hierin haben wir gleichsam ein Ursprungszeugniss dieser alexandrinischen Mosaiken in Händen.

Sosos von Pergamon aber dachte gewiss sehr stilvoll zu componiren, wenn er die Reproduction berühmter Staffeleibilder beseitigte und zu der Idee des Estrichs zurückkehrte, diesen selbst darstellte, und zwar, damit er doch einen Inhalt habe, den noch ungefegten Estrich nach einer Gasterei. Bei einer antiken Mahlzeit und folgendem Trinkgelage fiel gar Manches, Speisereste, Becher und Schalen vom Tisch unter die herumstehenden Vasen, und das Hausgethier tummelte sich dazwischen. Sein Mosaikgemälde hiess daher der »ungefegte Saal« *(asarotos oecus)*. Wunderbar war darin eine trinkende Taube, deren Kopf das Wasser beschattete; andere sonnten sich und rieben sich an dem Rand der Vase, worauf sie sassen. Wir haben antike Mosaikböden, der grösste ist im Lateran, welche in Sosos' Art den ungefegten Estrich darstellen. Die Taubengruppe war offenbar besonders beliebt, denn sie ist isolirt in antiken Mosaiknachbildungen erhalten (Fig. 251).



Fig. 251. Mosaik. Capitol.
Nach Photographie

Die Ausstattung wäre ein interessantes Capitel, wenn wir uns gestatten dürften, ins Detail zu gehen. Wir können nur einige Hauptpunkte hervorheben.

Zur Ausstattung der Person gehörig, wäre hauptsächlich zweierlei anzuführen, die Rüstung der Männer und der Schmuck der Frauen. Alexanders Leiche wurde in einen aus Gold getriebenen Behälter gelegt, welcher genau die Gestalt des Königs wiedergab. Dies darf uns nicht Wunder nehmen; denn die alte Kunst des Treibens in Metall hatte sich speciell in der Panzerarbeit fortgepflanzt. Die Prachtrüstungen damaliger Zeit waren Kunstwerke; sie gaben die Körperform anschliessend wieder, und sie waren an geeigneten Stellen mit reichem ornamentalen und figürlichen Schmuck versehen. Reste eherner Rüstungen aus der Diadochenzeit sind erhalten: die Bronzen vom Siris, in London, zwei Schulterklappen eines Panzers mit je einem Amazonenkampf in höchstem Relief, im Stil dem »Pasquino« nächstverwandt, und eine Wangenklappe mit einem sitzenden Heros in flacherem Relief, in Berlin.[1]) Einen schönen Frauenschmuck aus Pompeji erwähnten wir oben, und es sei erlaubt, an dieser Stelle auf die Fülle schönster Schmucksachen hinzuweisen, welche die alten Goldschmiede verschiedener Zeiten uns hinterlassen haben; unsere ersten Künstler des Faches kennen keine vollendeteren Vorlagen für die eigene Arbeit. Hierbei sei auch der Gemmen gedacht, welche unter den

[1]) Bröndstedt, Die Bronzen von Siris. Der Wangenschirm Jahrbuch 1887, Taf. 1.

Händen griechischer Meister, aus deren Zahl nur Pyrgoteles genannt sei, ihre höchste Blüthe gewannen. Doch dürfen wir nicht bei ihnen verweilen, denn sie sind nicht die Stammhalter der griechischen Kunstentwicklung, sondern nur ihre äussersten und feinsten Blüthen. Bemerkt sei nur noch, dass man sich keineswegs auf den Schnitt der kleinen Siegelsteine beschränkte, sondern in Reliefschnitt grössere Darstellungen wagte; in dieser Art besitzen wir Cameen mit Porträtköpfen von Ptolemäern. Und weiter ging man dazu fort, kostbare Gefässe aus Einem schönen Stein zu schneiden; als Beispiel nennen wir die Schale zu Neapel, welche, unter dem Namen der *Tazza Farnese* berühmt, nach dem Inhalt ihrer Reliefbilder ebenfalls aus Alexandria stammt und als ein redendes Zeugniss der alexandrinischen Luxuskunst Beachtung verdient.

Silbergeschirr war der grosse Luxus, anfangs nur der Könige und Tempel, mehr und mehr auch aller reicheren Häuser. Sie paradirten auf Credenztischen und Simsen; in den grossen Festen von Alexandria, deren Beschreibungen vorhanden sind, spielen sie eine grosse Rolle. Es gab auch Vasen aus anderem Metall, seltener war Gold, häufiger Bronze verwendet, aber Silber war das specifische Material der Gattung. Alle waren künstlerisch gedacht und ausgeführt, die besseren Arbeiten erhoben sich zum Range von Kunstwerken, deren Urheber mit Ehren genannt wurden. Im sechsten Jahrhundert hatten wir Theodoros von Samos als Toreut zu nennen, auch die Meister des fünften, wie Myron, verschmähten dergleichen Arbeit nicht. Im vierten Jahrhundert nahm der Zweig seinen Aufschwung, eingeleitet durch Mys, welcher sich von Parrhasios die Entwürfe zeichnen liess. Der bedeutendste Toreut jener Zeit aber war Mentor; sowohl grosse wie kleine Gefässe schuf er, von der ersteren Art gingen mehrere im herostratischen Brande des ephesischen Artemision zu Grunde (356). Aus dem vierten Jahrhundert ist eine grosse Silbervase mit vielen Figuren daran erhalten, welche den wichtigen Funden von Südrussland entstammt. Um andere Namen zu übergehen, seien nur einige Toreuten der hellenistischen Zeit genannt, Boëthos, welcher uns noch als Meister der Grossplastik begegnen wird, Apelles, welcher den Becher des Nestor, wie ihn Homer beschrieb, zu reconstruiren unternahm (um 200), endlich die übrigens nur durch Minuteriearbeit bekannten Meister Kallikrates von Lakedämon und Myrmekides von Milet; der eine machte Ameisen aus Elfenbein, deren Glieder man nur auf einer schwarzen Unterlage zu erkennen vermochte, der andere eine Quadriga, welche eine Fliege mit ihren Flügeln bedecken konnte. So allgemein wurde das Verlangen, mit dem Luxus der Grossen zu wetteifern, dass es auch auf diesem Gebiete geringwerthige Nachahmungen ins Leben rief. Man kam dahin, Terracottagefässe mit Silber und Gold zu plattiren. Daneben bildeten sich neue Gattungen plastisch verzierter Terracottavasen mit gepresstem Decor aus, welche ebenfalls die Formen derer aus Edelmetall und Bronze zu Grunde legten, die Calener Vasen, die schwarzen und weiterhin die rothen Arretiner (sogenannt samischen).

Daneben erlebte die Gattung der bemalten Vasen ihren letzten Stil. Bereits im vierten Jahrhundert hatte er sich entwickelt und herrscht durch die Zeiten des Hellenismus. Wir lassen die Frage nach seinem ersten Ausgangspunkte unberührt. Sein Hauptgebiet war das hellenisirte Unteritalien. In ungezählten Massen fabricirten die dortigen Töpfereien die neue Gattung; besonders fesseln Prachtgefässe die Aufmerksamkeit, unter welchen die Classe der sogenannten »apulischen Amphoren« die erste Stelle einnimmt. Richtiger gesagt sind es schlanke Mischkrüge, bis zu drei Fuss hoch, mit überragenden Henkeln, dergleichen schon in der Darstellung des Freiermordes aus dem fünften Jahrhundert einer vorkam (S. 203). Jene Henkel

wurden plastisch durchgebildet, mit Masken besetzt und liefen in Schwanhälse aus. Der Vasenkörper ist üppig mit Ornament und Figuren bemalt, im Allgemeinen noch roth in schwarzem Grund, doch kamen andere, immer nur untergeordnet verwandte Farben hinzu, Weiss, Gelb, Blau. Die Vorderfläche bot Raum für eine grössere Composition; in der Mitte steht die Hauptperson, gern im Rahmen einer Architektur, seitwärts und unterhalb gruppiren sich die Nebenfiguren, oberhalb erscheinen theilnehmende Götter. Zonen und Friese umspannen den unteren Bauch, die Schulter, den Hals. Blattornament durchzieht die ganze Decoration. Der naturalistische Ornamentstil macht sich auch hier geltend mit seinen Blättern und Ranken und der Blüthenpracht, wie wir ihn in der architektonischen Sculptur kennen lernten, bis zu dem menschlichen Haupt, welches auch hier aus dem Herz der Pflanze sich heraushebt.[1])

Es war dies ein Zug der Zeit, der seine Bedeutung hat. So ringt sich aus unserer schönsten Instrumentalcomposition, der tiefsten und reichsten, zuletzt das einzig Uebrige, das einzig Mögliche, davon alle unsere Musik ausging und darauf sie immer wieder zurückkommt, unser eigener Gesang, ein Chor menschlicher Stimmen.

Auf das sonstige Hausgeräth einzugehen müssen wir uns versagen; einige Andeutungen wurden gelegentlich gegeben. Alles, was an Dreifüssen, Tischen, Ruhebetten, Candelabern, Fontainen in Gebrauch war, hatte ein künstlerischer Sinn gestaltet. Das Geheimniss ihres Erfolges zu erklären, hat man Regeln aufgestellt, die Kunstform müsse den Zweck des Geräthes und die Function des Gliedes verkünden. Wem soll damit gedient sein? Ist solche Nüchternheit Aufgabe der Kunst? In jener Formel ist höchstens ein letztes Ergebniss des künstlerischen Schaffens ausgesprochen und ein Massstab für den Kritiker, wenn er ihn zu handhaben weiss, nicht aber das schöpferische Kunstgesetz. Dies ist lediglich die durch Phantasie bewirkte und ästhetische Befriedigung bezweckende Verklärung der Zweckform. Die Tektonik soll erst noch geschrieben werden, welche das wahrhaftige Gesetz der Decoration an Haus und Geräth auf seinen Thron erhebt, das Gesetz der plastischen Poesie. Solche Tektonik würde eine frohe Botschaft für die Künstler sein, in sich beschliessend Gesetz und Freiheit.

Plastik.

Mit der Plastik verbinden wir das Wenige, was zur Geschichte der Malerei aus diesem Zeitraume nachzutragen bleibt, nachdem die Hauptpunkte bereits in Früherem erledigt wurden. Es wird hier daher nicht mehr von Weiterentwicklung des specifisch Malerischen die Rede sein, sondern blos von Gebietserweiterungen im Gegenständlichen, worin die Malerei, ebenso wie im Stilistischen der Zeichnung, in näheren Wechselbeziehungen zur Plastik steht.

Die Proportionen wurden in der zuletzt von Lysippos verfolgten Richtung immer weiter entwickelt. Noch nicht eigentlich jener »Schaber«, welchen wir auf Lysippos zurückzuführen pflegen, und seinesgleichen, sondern erst die Figuren der hellenistischen Periode sind wirklich und in die Augen fallend schlank. Lange Beine, schlanker Leib, hoher Hals und kleiner Kopf sind die Kennzeichen. Man fragt sich ernstlich, wenn nicht etwa der Meister von Sikyon, wer war es denn, der diese letzte Proportion fand? Als ein Beispiel sei der bogenschiessende Apollon aus dem Tempel am Markte zu Pompeji genannt; er war mit einer ebenfalls schiessenden Artemis gepaart (von welcher nur die Oberfigur erhalten ist). So pflegen die Beiden dar-

[1]) E. Gerhard, Apulische Vasenbilder.

gestellt zu werden, wenn sie ihre Pfeile auf die Niobiden entsenden. Zum zweiten Male begegnet uns das nämliche Geschwisterpaar im Apollon des Belvedere und der Artemis von Versailles. Beide sind Eines Stiles, und wenn man sie als Nachbilder der nach dem Abzug der Gallier von Delphi (297) errichteten Dankbilder betrachten will, so steht von Seiten ihres Stiles nichts im Wege. Doch sind sie nicht aufeinander componirt, jede besteht für sich allein. Die Artemis des Louvre gibt im neuen Stil einen älteren Typus wieder. Wie über eine Waldlichtung sehen wir die rasche Jägerin vorüberschreiten, von ihrem mitspringenden Lieblingsthiere begleitet; sie eilt einem Wilde nach, und nach dem Köcher greift die Rechte, das Haupt folgt unwillkürlich der Bewegung und wendet uns so das Gesicht zu. Aber wie eine leuchtende Erscheinung sehen wir den vaticanischen Apollon hervortreten, schwebenden Ganges, und der zurückgeworfene Mantel enthüllt die ganze Lichtgestalt; bedeutend streckt er die Linke aus, wohin auch das Antlitz mit dem hoheitsvoll zürnenden Mund sich wendet, sprechend begleitet die Rechte den Gestus (Fig. 252). Man tadelt den Ergänzer, welcher den Bogen in die Linke legte — so trete man nicht zum Schusse an; man will, dass er, wie einmal der homerische Apoll, die versteinernde Aegis schüttle, und beruft sich auf die Statuettewiederholung der Stroganoff'schen Bronze. Aber diese Stütze ist wankend geworden, seit die Bedeutung des Faltenrestes in der Hand der Bronze in Zweifel gestellt wurde. Und mit der Aegis in der Linken wäre der Gott »links«. In dieser Hand kann er nur den Bogen führen, so freilich nicht zum Schusse antretend. Zur Erklärung der Möglichkeit eines solchen Motivs, wenn auch nur hierzu, ist immer noch das Brauchbarste der Hinweis auf die Scene in Aeschylos' Eumeniden, da Apollon in seinem Heiligthum auftritt und die Furien aus dem Tempel weist:



Fig. 252. Apollon des Belvedere. Rom.
Nach Photographie.

Hinweg,
Eh' diese zischende, schnellbeschwingte Schlange dich
Von meines Bogens goldgeflocht'ner Sehne trifft![1]

Die Köpfe wurden klein gebildet. Besonders beginnt auch der Schädel an Tiefe zu verlieren; da der Hinterkopf ja doch nicht gesehen werden soll, so wird er vernachlässigt, alle Kunst drängt sich auf die Vorderansicht und baut hier eine glänzende Façade auf, der Kopf

[1] Aeschyl. Eumeniden 170 (nach Droysen). Vergl. Anselm Feuerbach, Der vaticanische Apollon

nähert sich der blossen Maske. Das Gesicht zieht sich in die Höhe, in einigen Köpfen entwickelt sich die Stirn in der bereits an »Sardanapallos«, Demetria und Pamphila, Zeus eingeschlagenen Richtung zu einer Steilgiebelform, welche geradezu an die tragische Maske erinnert; die Frisur wird hochgebaut, wenn auch freier behandelt als an der Maske. Jugendlich männliche Idealgestalten wie Apollon knüpfen ihr langes Haar auf den Scheitel in eine grosse Schleife. Während der bogenschiessende Apollon von Pompeji aus älterem Stil glattes Haar und Nackenschopf behielt, prangt der belvederische bereits mit der hochgelegten Haarschleife; später folgen darin der Apollino und der Amor von Centocelle, beides Umarbeitungen von Statuen aus der praxitelischen Epoche. Noch pompöser, das Antlitz geradezu beschattend, baut der Apollokopf Pourtalès seine Frisur auf. Hellenistisch, ein wenig kokett, ist die Art in die Stirn und auf die Wange lose Löckchen fallen zu lassen; so die erwähnte pompejanische Artemis und der wundervoll belebte Bronzekopf aus Armenien, bei welchem man geschwankt hat, ob es Aphrodite sei oder Apollon (Fig. 253).



Fig. 253. Bronzekopf. British Museum.
Nach Photographie.

Merkwürdig, dass es noch mehr Köpfe aus diesem Zeitraum gibt, vor welchen ähnliche Zweifel auftauchen konnten; so der capitolinische, unter dem Namen Ariadne berühmt, doch jetzt lieber als Dionysos angesehen, der Gott der Schwärmerei in weichen Formen und stillem Verlorensein. Schön ist auch ein weiblicher Kopf, vielleicht einer Muse, aus Pergamon, technisch interessant durch die Verschleierung aller Formen, welche die Stimmung des Bildes zu steigern bezweckt. In den Detailformen der hellenistischen Köpfe bemerkt man das kleinere Kinn, die stärker betonten Backenknochen, die dünnere Nase und den schmäleren Mund.

Die **Ponderation** der Standbilder, das ist der Figuren in ruhigem Stand, war zuletzt von Praxiteles und Lysippos ausgebildet worden; jener liess den Spielfuss gelinde zurücksetzen, dieser mehr seitwärts. An Praxiteles' Weise schliessen sich ungezählte Statuen der Museen an, mehr oder minder entschieden angelehnte oder doch mit herausgeschwungener Hüftcontour auf das eine Bein gehängte Gestalten. Es ist nicht immer der reine Praxiteles, dessen sanft einschmeichelnder Linienfluss von manchem Geschmack als zu weich empfunden wurde. Schon waren uns Beispiele von Figuren begegnet, welche sonst praxitelischen Geistes voll jedoch die von Praxiteles gemiedene Ueberschneidung von Linien suchten, wie das herrliche Grabrelief vom Ilissos; so finden wir manche nachpraxitelische Statuen, welche die Füsse kreuzen (Fig. 224). Oder der Spielfuss wird entschieden vorgesetzt, tritt mit absichtlicher Härte zwischen Standfuss und Baumstrunk heraus; so an dem prächtigen **Silen** des Louvre und der Glyptothek, welcher, mit dem linken Ellbogen auf den Baumstumpf gestützt, das **Bacchuskind** auf den Händen wiegt; dies ist nun völlig naturwahr und echt kindlich sich geberdend dargestellt (Fig. 254). So auch der elegante, ja gezierte jugendliche Bacchus, den man sonst »Narciss« oder den Lauscher nannte, die feine Bronze aus Pompeji, da der Götterjüngling einem am Boden spielenden Pantherkätzchen mit dem Zeigefinger droht, die Linke gespreizt auf die Hüfte gesetzt. Die lysippische Ponderation, das Seitwärtssetzen des Fusses, kann man unter Anderem an dem Berliner »betenden Knaben« wahrnehmen (Fig. 234).



Fig. 254. Silen mit dem Bacchuskind. München.
Nach Photographie von Hanfstängl

Die **Draperie** erschien zuerst am praxitelischen Hermes virtuos vollendet, virtuos im besten Sinne, dass man einem Weitertreiben der Technik eben nur mit einiger Scheu entgegen sähe. Dort war es nichts als ein Mantel, der abgenommen am Baumstamm hing, und ein Tüchlein um die Beinchen des von der Hauptfigur getragenen Kindes; denn die schön gekleideten »Mantelfrauen« dürfen wir hier nicht nennen, weil kein einziges der erhaltenen Exemplare einer dem Reichthum der Erfindung gleichkommenden technischen Ausführung sich rühmen kann. Jetzt nun haben wir eine vollbekleidete Statue vorzuführen, deren Kopf und Arme leider dahin sind, aber was blieb, die drapirte Figur, lehrt uns ein Neues und erfüllt uns mit staunender Bewunderung. Ruhig, wie praxitelische Gestalten eben sich behaben, ist auch ihre Draperie, Gewand in Ruhe; der Mantel des Hermes hängt ruhig am Stamme. Aber die **Nike von Samothrake**, zu welcher wir uns jetzt wenden, zeigt uns Gewandung in Bewegung. Bewegte Draperie sahen wir zuletzt an der Niobide des Museo Chiaramonti; die Siegesgöttin

des Louvre nun bietet ein neues Schauspiel. Eine grosse und grossartige Gestalt, eine flügeltragende hehre Jungfrau, welche, in langem, vollem Kleid und vom Mantel umweht, grossen Schrittes daherfährt und in die Siegsposaune stösst, vorne auf dem Bug des Feldherrnschiffes. Mit der Weichheit des Stoffes ist energisches Leben gepaart, eine überwältigende Fülle und Pracht. Und wie der Wind in den zurückfliegenden Mantel fällt, wie er ihn bläht und zum Hineingreifen füllt. Da ist nicht mehr der Mantel, da ist die Luft gemeisselt (Fig. 255). Darin wirkt noch die künstlerische Kraft des vierten Jahrhunderts. Nicht mehr so im Pergamener Gigantenfries. Auch im Faltenwurf nach überkommenen Mustern arbeitend — selbst die Liegefalten sahen wir bereits am Maussolos, erschöpft sich der Fries in grossartig peinlicher Costümtreue; die täuschende Stoffunterscheidung erstreckt sich auch auf die Nachahmung seidener Gewänder, die Genauigkeit scheut nicht vor der Wiedergabe des Schneiderwerks und der Auszierung zurück.



Fig. 255. Nike von Samothrake. Draperiefigur im Louvre. Kopf, Arme und Flügel fehlen.
Nach Photographie von Levy.

Fragen wir nunmehr nach neuen Typen, welche die Plastik der Epoche hervorgebracht, so darf unter den Göttern Helios eine erste Stelle beanspruchen. Er war der Hauptgott von Rhodos, und wir haben gehört, wie grossartig die Rhodier ihn im Bilde verherrlichten. Die erhaltenen Darstellungen des Sonnengottes, sofern sie nicht von jenen Schöpfungen selbst abzuleiten sind, vergegenwärtigen doch den Stil

der Zeit. Voran das Metopenrelief aus Ilion, wo man den Sonnengott auf dem Viergespann hinauffahren sieht. Aus statuarischem Kreise sei nur der sogenannte Alexanderkopf auf dem Capitol genannt, welcher einst eine Strahlenkrone trug und den Sonnengott selbst darstellen wird.

War hier in einem griechischen Freistaate ein griechischer Gott gestaltet worden, so bleibt unsere Neugierde rege, was für Götter denn die hellenistischen Residenzen aufstellten, diese griechischen Eilande im barbarischen Weltmeer. Es waren griechische Götter, die sie verehrten; aber die Anerkennung, welche alle alten Völker den Göttern der anderen Völker zu zollen pflegten, überdies kluge Politik, veranlasste die Könige, auch den einheimischen Göttern Ehre zu geben. Der griechische Stil, wo er in die Barbarenländer eindrang, ergriff auch deren Götter und wandelte ihren einheimischen Stil um; es wäre denn, dass man in abgekürztem Verfahren einen begriffsverwandten griechischen Gott an die Stelle des barbarischen Bildes gesetzt hätte. In Alexandria sehen wir Isis und Serapis verehrt. Isis, welche in Athen schon zu Aristophanes' Zeit Eingang gefunden und im vierten Jahrhundert dort Wurzel gefasst hatte, siedelte sich jetzt bereits in Pompeji an. Die hellenisirte Isis ist eine Composition im Stil der »Mantelfrauen« des vierten Jahrhunderts, sie trägt ein hohes, schliessendes Kleid wie alle Griechinnen. Die Tracht der Aegypterin, nichts als ein von Tragbändern gehaltenes, unter der Brust gegürtetes Röckchen ohne Taille, ist durch die Art, wie der gefrauste Mantel drapirt wird, nur angedeutet; doppelt gelegt, umschliesst er die Unterfigur, zwei lange Zipfel legen sich über die Schultern herüber und werden vorn miteinander und mit der Hauptpartie mit einer Art Rosette verknotet. Die Rechte hebt das Sistrum, die Linke trägt die Situla (Fig. 256). Vorzüglich heilig war in Alexandria der Cultus des Serapis. Ein Bild des griechischen Unterweltsgottes Pluton ward unter Serapis' Namen in das Serapisheiligthum von Rhakotis geweiht, nach Einigen von der Stadt Sinope, nach Anderen von Seleukeia in Syrien dem Könige von Aegypten verehrt zum Danke dafür, dass er sie in einer Hungersnoth mit Korn unterstützt hatte. Ein Werk des Bryaxis war die Statue, ein Schnitzbild, mit Gold und Silber überzogen, zu den polychromen Verzierungen hatte man noch Kupfer, Eisen, Blei und Zinn verwandt, mit Edelsteinen war es reich besetzt, endlich das fertige Werk mit einer Lasur von blauem Glasfluss überzogen, so heisst es, wodurch es einen dunkleren Ton erhielt, wohl zu deutlicherer Erinnerung an das unterweltliche Reich des Gottes. Pluton-Serapis hatte in die Stirn fallendes Haar und trug den Modius auf dem Haupte. Dieser Typus ist unter dem neuen Namen dann wieder nach Griechenland zurückgekehrt; Athen besass schon um 250 eine Bruderschaft der Sarapiasten. Noch ein dritter



Fig. 256. Isis im griechischen Stil. Neapel. Nach Photographie

Typus sei angeschlossen. Der ägyptische Kindertypus mit dem Finger am Mund und der seitlich hängenden Flechte ward als **Harpokrates** zum Gott des Schweigens umgedeutet und hellenisch stilisirt; statt in die ägyptische Flechte fasste man sein Haar in die griechische Schleife.

Eine bezeichnende Umwandlung machten die Typen der **Musen** durch. Früher insgesammt und gleichartig die Vertreterinnen nur echt musischer Künste, wie Gesang und Tanz, Dichtkunst und einfachster Instrumentalmusik, wurden sie im Reigentanz, auch mit der Syrinx dargestellt. Dann machten sie die Phasen der Stilentwicklung durch und gewannen plastische Abrundung und Persönlichkeit. Mehr und mehr setzten sie sich als unterscheidbare Individualitäten von einander ab; der Kreis ihres Wirkens ward erweitert und festgestellt, die Aemter wurden an die Einzelnen ausgetheilt. Unter dem Einflusse der Gelehrsamkeit, wie sie sich an der Bibliothek und dem Museum von Alexandria entwickelte, wurden die Musen endlich geradezu Litteraturgöttinnen. Jede stand einem Zweige der Litteratur vor; auch die Prosa fand, in den Fächern der Geschichte und der Astronomie, Aufnahme in den Kreis. Demgemäss stellten die Künstler die Typen und die Attribute fest, die Muse der Tragödie zum Beispiel erhielt die tragische Maske und das Schwert, die der Komödie die komische Maske und den Hirtenstab.[1])



Fig. 257. Demosthenes. Vatican.
Nach Photographie

Aus dem Gebiete des **Porträts** wurde Menander bereits vorgeführt (Seite 295). Hier gilt es nun, einige bekannte Statuen an ihre Stelle in der Kunstgeschichte einzuordnen, nämlich die des Demosthenes und des Sophokles. Erstere bezeichnet einen Gipfel in der Gattung des zugespitzt charakteristischen Porträts.[2]) Die Statue des Redners **Demosthenes**, welche die Athener auf Antrag seines Neffen an ausgezeichneter Stelle errichteten, hatte die Finger durcheinandergeschlagen, aber die Hände nicht zusammengepresst, wie wenn man sie faltet, sondern hohl, sodass es vorkommen konnte, dass ein zur Verantwortung gezogener Kriegsmann das Geld, welches er bei sich trug, in den Händen der Statue verbarg. Diese Handhaltung kann eine lässige gewesen sein, doch mag die andere Möglichkeit gerade bei einer Persönlichkeit wie Demosthenes grössere Wahrscheinlichkeit für sich haben, dass es nämlich ein schmerzliches Ringen der Hände war, ein Ausdruck

[1]) A. Trendelenburg, Der Musenchor an einer Basis aus Halikarnass.
[2]) Vergl. C. Aldenhoven, Im neuen Reich 1874, 428.

stummer Verzweiflung. Aber betrachten wir die erhaltenen Statuen des Demosthenes. Bei dünnem Haar eine hohe, durchfurchte Stirn, der streng zusammengezogene untere Stirnmuskel, die kantigen Brauen über dem ihr Ziel fest nehmenden Auge, der die körperlichen Schwierigkeiten, welche der Redner zu überwinden hatte, verrathende Mund, das eher schmale Gesicht mit dem kurzgeschnittenen Bart, der magere Körper in seinem harten Hinstellen, das Gewand so knapp zusammengerafft, dass es nur ja die freie Bewegung nicht hindere, die durchaus entschiedene Richtung des ganzen Mannes, mit dem zielbewussten Blick der vorgesetzte Spielfuss übereinstimmend, Alles spricht eine herbe, aber echte Sprache (Fig. 257). Ausdruck und Stil würde dem Werke des Polyenktos gemäss sein; nur müssen wir dann annehmen, dass in den Copien die ausdrucksvolle Geberde des Originals einer minder bedeutsamen Platz gemacht habe; denn in den Statuen ist die typische Rolle der Schriftsteller in die Hände gelegt, wie ihm auch der gleich typische Schriftkasten neben die Füsse gestellt wurde. Denn die Nachlebenden kannten ihn nicht in der Kraft seiner Persönlichkeit und der Macht seines gesprochenen Wortes, sondern blos als den grössten unter den Meistern seiner Litteraturclasse.[1])



Fig. 258. Sophokles. Lateran.
Nach Photographie

Sophokles wurde nach seinem Tode als Heros verehrt; man gab ihm den Namen Dexion, weil Asklepios ihn in seinem Hause heimgesucht hatte (an der Uebertragung des epidaurischen Cultes nach Athen scheint Sophokles wesentlichen Antheil gehabt zu haben); sein Sohn Jophon errichtete seine Statue. Später wurden auf Antrag des Redners Lykurg im athenischen Theater Standbilder der drei grossen Tragiker, des Aeschylos, Sophokles und Euripides, aufgestellt. Die berühmte Statue des Sophokles aus Terracina, jetzt im Lateran, ist nicht eine genaue Copie der ebengenannten, aber auch keine Neuschöpfung, sondern eine Weiterbildung des fortgepflanzten Typus im Geiste der neueren Zeit. Der vorgesetzte Spielfuss scheint für solche spätere Datirung des Werkes zu sprechen. Von anderer Seite ist auf die beim Zeus von Otricoli zuerst bemerkte Ueberschattung der Mundwinkel durch den Schnurrbart als auf ein Kennzeichen späteren Ursprungs hingewiesen worden; der ganze Bart ist gleichartig. Aber in der Pose der

[1]) A. Michaelis, Die Bildnisse des Demosthenes (bei A. Schäfer, Demosthenes).

vornehm schönen Mannesgestalt glaubt man gern einen älteren Kunstgedanken bewahrt (Fig. 258). Man vergleiche den tragischen Dichter mit dem Redner. Dort eine in die rauheste Wirklichkeit gestellte Persönlichkeit, hart geprüft, grossen Geistes, doch von schwachem Körper; den Mantel rafft er trocken zusammen, um zu kämpfen, und in der Verzweiflung um Alles, was ihm heilig und theuer ist, ringt er die Hände. Hier ein Dichter, dem die Grazien an der Wiege standen, edlen Geschlechtes, glücklich, angesehen, ohne Gegner und Neider. Er weiss das tragische Geschick erschütternd auszusprechen wie Aeschylos und das Herz zu rühren wie Euripides, aber in ihm ist Alles Wohlklang und Schöngestalt. Hier ist alle Schönheit, deren der Mantel fähig ist, breit entfaltet, er ist mit Bedacht und mit Geschmack umgelegt und in seine Falten gezogen. Denn diese Statue ist unser classisches Beispiel der »Mantelmänner«, woran wir zu demonstriren pflegen, wie der Grieche sich drapirte. Nicht mit schlotterndem Gewand, welches die Gestalt wie eine finstere Wolke verbirgt, sondern knapp und straff Alles angezogen, dass die schönen Glieder licht heraustreten und der Ueberschuss, welchen der Schneider abnehmen würde um die Fuge mit einer Naht zu schliessen, den Körper anmuthig verbrämt. So sind die Falten straff angezogen, wie beim Demosthenes so beim Sophokles; und doch wie ganz anders sieht es hier aus. Das kommt, weil Beide den Mantel um die rechte Seite nahmen, die Enden von der Hüfte her nach oben über die Schulter warfen, also bei Beiden der Faltenzug vom rechten Bein nach der linken Schulter schräg hinaufgeht: die rechte Körperseite ist also gleichsam die feste Axe der Draperie und sollte als Axe ruhig verharren. Verschieden aber nehmen die zwei grundverschiedenen Männer den Stand. Gerade den rechten Fuss trotz alledem vorsetzend, spannt Demosthenes die Falten hart an, während Sophokles den linken, den ja doch das freifallende Mantelende lose umspielt, als Spielfuss vorstellt, den Fluss der Linien dadurch nicht wie jener schroff durchkreuzend, sondern eher steigernd. Harmonie der ganzen Erscheinung ist das Wort der Sophoklesstatue. Ein breiter Ueberschlag des Mantels hebt die Büste von der übrigen Figur ab, und vom



Fig. 259. Alexandrinischer Dichter. Bronze. Neapel. Nach Photographie.

eingestemmten Arme fällt in schönem Bogen die Draperie. In diesen Zügen erinnert die Statue des frommen Dichters kaum zufällig an den bildlichen Typus seines erwählten Gottheros Asklepios.[1])

Sophokles und Demosthenes gehörten nicht der Zeit an, welche ihre uns erhaltenen Bilder schuf. Demosthenes freilich ging ihr unmittelbar voraus, und von beiden Statuen glaubten wir sagen zu dürfen, dass sie unmittelbare Sprossen von älteren Schöpfungen gewesen seien, welche den Dargestellten wesentlich näher standen. Nun aber möchten wir auch das Bild eines wirklichen Zeitgenossen sehen, in diesem Zusammenhange betrachten. Man blättere zu dem Kopfe des Antiochos Soter zurück, um sich zu überzeugen, wie charakteristisch der Zeitgenosse dargestellt wurde (Seite 288).[2]) Auch die Könige wollten vor allen Dingen echt in ihren Bildern und auf ihren Münzen verewigt sein, nicht in einem Trugbild. Darum blättere man auch die Münzwerke durch, und man wird seine Freude haben an dieser ungeschmeichelten Wiedergabe auch der vom attischen Profil entferntesten Königsköpfe. Hier nun sei noch aus anderem Kreise ein Charakterkopf mitgetheilt, nicht ein König, sondern Jemand im Gehalte des Königs, ein Alexandriner von der Bibliothek und dem Museum, ein Gelehrter, ein Dichter. Er ist nicht schön von Zügen, das Gebiss eher kräftig, die Backenknochen treten aus der mageren Wange, die ein dürftiger Bart kaum verschönert, doch gehört er zum Typus; die Stirn ist gefurcht, und über den Schädel und tief in die Stirn hängt wirres Haar, auf dem Wirbel steht es auf, ungekämmt. Wie oft mag die Hand beim Forschen und Gedankenzimmern an diese Stirn gefasst haben, durch dies Haar gefahren sein. Zu dem festgeschlossenen Munde passt das denkende Auge. In vielen Exemplaren existirt der merkwürdige Kopf. Früher nannte man ihn, weitab vom Ziele schiessend, Seneca. Es ist ein Alexandriner, ein schönes Exemplar ist durch den Epheukranz ausgezeichnet; man hat auf Kallimachos, auf Philetas gerathen (Fig. 259).

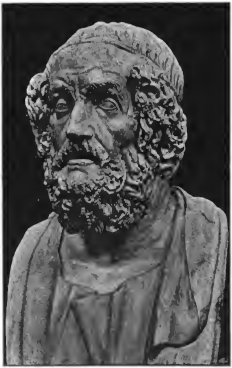


Fig. 260. Homer. Neapel.
Nach Photographie.

Aber nicht blos die zeitgenössischen und unlängst verstorbenen Schriftsteller wollte man im Bilde besitzen, sondern auch die Heroen der Litteratur aus älteren Zeiten. Wo nun die

[1]) Athen. Mittheit. 10, 97.
[2]) Wolters, Archäol. Zeitung 1884. 157.

Züge eines solchen Mannes nicht überliefert waren, schuf man sie aus der Idee, welche man sich von seiner Persönlichkeit gemacht hatte. Im vierten Jahrhundert nahm die Sitte der Litteraturporträts ihren Anfang und erreichte ihre Blüthe an den Sitzen der Gelehrsamkeit zu Alexandria und Pergamon. Der Tragödiendichter Theodektes, gestorben um 334, baute sich einen Grabbau am Wege nach Eleusis und schmückte ihn mit den Bildnissen der berühmten Dichter, beginnend mit Homer. Ptolemäos Philopator baute dem Homer einen Tempel in Alexandria und stellte darin die Statue des Dichters auf. Die Bibliothek von Pergamon ist ausgegraben worden; in ihr haben sich Büsten der classischen Dichter gefunden, deren Reigen auch hier selbstverständlich Homer eröffnete. Das Homerbild ist natürlich eine Fiction, aber eine glänzende Schöpfung. Völlig aus der Phantasie geschaffen, ist es doch ein leibhaftiges Individuum, welches uns hier körperlich vor Augen tritt. Eine Tiefe der Charakteristik liegt in den durchfurchten Zügen und den in leidlicher Blindheit verkümmerten Augen, der seherischen Hebung des Kopfes, dass man Ilias und Odyssee in diesen Zügen zu lesen glaubt. Es sind vorzügliche Marmorköpfe des Typus uns erhalten, in London, Sanssouci und Neapel, alle erst spätere Ausführungen, aber ihre Conception geht in das vierte Jahrhundert zurück. Sie unterscheiden sich besonders durch die verschiedene Neigung des Hauptes. Wir theilen das Neapler Exemplar mit (Fig. 260).



Fig. 261. Kopf der Bronzestatue eines Faustkampfers.
Ausgrabungen zu Olympia.

In den verkümmerten Augen des Homerkopfes ist ein pathologisches Element zur Individualisirung verwerthet worden. Ein anderes berühmtes Bild, auch eine Fiction der besprochenen Art, der Aesop der Villa Albani, ist ganz auf der Grundlage eines abnormen Körpers aufgebaut. Es ist ein Krüppel, wissenschaftlich correct wiedergegeben, mit ausgebogenem Rückgrat, so dass der Leib in die Höhle des Thorax tritt; auf dem zurückgebliebenen Körperchen ein voll entwickelter, doch auch krankhaft entstellter Kopf. Aber eine Stirne voll Geist und ein Auge voll Schärfe und doch wieder voll funkelnder Lustigkeit, genau wie man sich den Fabeldichter denken mag.

Neben den Männern im friedlichen Mantel, welche alle die antike Kunstwissenschaft in der Classe der Philosophenstatuen *(philosophi)* zusammenfasste, stehen andere in Kriegertracht *(armati)*, einst eine auch oft vertretene Kategorie, Ehrenstatuen von Kriegsobersten, Feldherren und Königen. Wie wir es von Philipp und Alexander hörten und von Demetrios Poliorketes, so gilt es von all' den vielen Kriegsmännern jener verworrenen Zeiten, dass sie in zahlreichen Ehrenstatuen, meist in Bronze, verewigt wurden, im Panzer, zu Fuss und zu Ross, auf Zwei- und Viergespannen fahrend, in ruhiger Haltung oder in charakteristischer Geberdung.[1])

[1]) Vergl. E. Hübner, Archäol Zeitung 28, 115. L. Gurlitt, Athen. Mittheil. 6, 165.

Was aber war aus den **Athletenstatuen** geworden? Wieder und wieder hören wir von Künstlern, welche mit deren Anfertigung einen Theil ihrer Arbeiter beschäftigten. Nicht dieses allein, sondern auch künstlerisch arbeiteten sie an der Aufgabe weiter. Zeugen sind die wenigen Reste, welche wir von diesen einst so zahlreichen Statuen übrig haben. Von einem solchen Erzbilde zu Olympia, welches gewaltsam von seinem Postamente entfernt worden war, blieb der rechte Fuss abgebrochen zurück; es verlohnt, diesen Fuss mit dem des praxitelischen Hermes zu vergleichen, um inne zu werden, was blosse Natur ist gegen schöne Natur. Von einem anderen Olympioniken fand sich der Kopf (Fig. 261). Man sieht ihm an, dass die ganze Institution der Athletik einen Wandel durchgemacht hat. Sie war nicht mehr die unumgängliche Uebungsschule der Freigeborenen; nicht mehr, wie zu Pindar's Zeiten, war es der Stolz des edelgeborenen Jünglings, einen Siegeskranz aus Olympia heimzubringen, und seiner Vaterstadt, solchen Sieger den ihrigen zu nennen. Eine Zeit lang hatte das Wettfahren der Viergespanne und das Wettrennen der Reiter noch einen Reiz für die oberen Classen gehabt; auf dem Wagen siegte Alkibiades zu Olympia, Delphi und Nemea. Das Gymnasion hatte, ohne die Palästra darum abzuwerfen, dem Dienste der wissenschaftlichen Bildung grösseren Raum gegeben und sich selbst zu einer Art Universität entwickelt. Die Kampfspiele verloren ihre nationale Bedeutung und wurden das Feld von berufsmässigen Athleten.



Fig. 262. Bronzestatue eines Faustkämpfers Rom
Nach Photographie

Einst das wichtigste Mittel, um wahrhaft vornehme Charaktere, schönundgute Männer herauszubilden, wurden sie jetzt in ihr Gegentheil verkehrt und der Gegenstand einseitiger und untergeordneter Virtuosität. Solch ein Virtuose des Faustkampfes nun steht in dem Kopfe aus Olympia vor uns, ohne Zweifel ein Meister in seiner Specialität. Wer gegenüber solchem Wandel der Zeiten — wo sind die Edlen von der Art des »Apollon Choiseul-Gouffier« hin? — den Humor bewahrt, wird seinen Genuss haben an der Echtheit dieser Physiognomie. Ein Stück Culturgeschichte steckt in diesem Kopfe, und so hat der Künstler, der ihn modellirte, wieder ein

Meisterstück hingestellt. Noch eine Stufe tiefer steigen wir hinab, um uns mit dem Faustkämpfer zu befreunden, dessen Erzstatue auf dem Esquilin zu Rom ausgegraben worden ist. Eben hat er den letzten Schlag mit den eisenbewehrten Fäusten gethan, ihm selbst rinnt das Blut am misshandelten Körper, er fällt auf den nächsten Sitz und blickt matt zu seiner Umgebung auf, Gesicht und Ohren verquollen, die Zähne ausgeschlagen, tiefe Narben in den Schultern (Fig. 262). Ein moderner Hercules, dem freilich zum »ruhenden Herakles« nicht weniger als das Beste fehlt, der hohe Zweck, der den Kampf geadelt hätte. In ihm ist nichts Hellenisches mehr, das ist eine Barbarenseele.[1]) Aber hier scheinen wir fast schon in spätere Zeiten geführt zu werden, darum kehren wir zurück zur Epoche des Hellenismus.

Die intensivere Berührung der Griechen mit den Barbaren lenkte auch die Aufmerksamkeit der Künstler, deren Beobachtungsgabe und Darstellungsvermögen den höchsten Punkt der Ausschärfung erreicht hatte, auf das Problem, diese Völkertypen ethnographisch richtig zu fixiren. Um 350 erschien in der Porträtstatue des Maussolos der erste Versuch monumentaler Barbarendarstellung. Zweites Beispiel ist der Pädagog aus der Niobidengruppe. Erst der Hellenismus brachte den Zweig zur Blüthe. An Gelegenheit fehlte es nicht. Die zwei Hauptpflegestätten der Wissenschaft und Kunst, Alexandria und Pergamon, traten auch auf diesem Gebiete führend auf; unter den Denkmälern der einen ist das Porträt und das Genre, in denen der anderen das monumentale Historienbild vertreten.



Fig. 263. Weiblicher Bronzekopf. Neapel
Nach Photographie

Ein Porträtkopf in Bronze zu Neapel, äusserlich auffallend durch die ihn rings umrahmenden freifallenden gedrehten Locken, stellt deutlich keine Griechin vor, sondern eine Barbarin. Man wird auf dem rechten Wege sein, wenn man seine und seiner Inhaberin Heimat in Alexandria sucht; der Lockenkranz erinnert geradezu an die Perrücken der alten Aegypter. Aber es ist nicht ägyptische Kunst, welche den Kopf gestaltet hat, sondern griechische; hellenisirt, hellenisch veredelt, der Kopf einer Aegypterin, einer Alexandrinerin, ist er ein hervorragend werthvoller Vertreter des alexandrinischen Hellenismus (Fig. 263). Monumentale Barbarenfiguren aus dem alexandrinischen Kunstbezirk fehlen; dafür quillt uns von dort ein Gewimmel drolliger Gestalten entgegen, wie es eben nur in einer Weltstadt an das Licht zu treten vermag. Denn das bunteste Völkergemisch trieb sich in den Strassen Alexandrias durcheinander, Griechen und Syrer, Aegypter und allerlei Afrikaner. Und die Künstler, welche das Bedürfniss der Residenz versammelte und erzog, blieben nicht blind gegen die hier in unerschöpflicher Fülle sich

[1]) Adolf Trendelenburg

darbietenden Motive, dankbare Gegenstände für dies Geschlecht von Charakteristikern. Es begreift sich, dass es mehr die Kleinkunst, das Reich des Nippes in Bronze- und Terracottafigürchen war, welche in diesen Genrebildern schwelgte. Zahlreiche Denkmäler der Art werden aus dem Boden Alexandrias gegraben, und die Gattung einmal erkannt, findet sich auch in Europa manches durch den alexandrinischen Export verstreutes Stück.[1] Daraus lernen wir denn zum Beispiel, dass der **Negertypus** damals plastisch festgestellt wurde. Unter den Bronzen kommt der Negerknabe als Strassenverkäufer vor mit dem Brett, auf welchem er seine Waare ausbietet. Besonders bemerklich aber machen sich zwei Classen abnorm gebauter Gestalten, welche unter den Strassentypen Alexandrias ihre absonderliche Rolle spielten, dabei der Kurzweil des Hofes und der Bevölkerung dienten, die **Gryllen** und



Fig. 264 Krokodil und Pygmaen. Wandmalerei aus Pompeji.
(Presuhn.)

die **Pygmäen**. Erstere verdienten ihr Brod als Grotesktänzer und trugen eine Art Zipfelmütze; der Maler **Antiphilos** führte sie in die Genremalerei ein.[2] Die Pygmäen, in welchen man jetzt Exemplare eines afrikanischen Stammes erkennt, erscheinen als Hofzwerge und Possenreisser, in der Kunst als lächerliche Kämpfer, wie sie Homer einst im Kriege mit den Kranichen geschildert hatte, so nun auch vor den Krokodilen in ängstlicher Flucht (Fig. 264). Das wäre also Groteskgenre. Wir dürfen gleich hinzufügen, dass die Gattung sich nicht auf die zwei Typen beschränkt, sondern noch manche andere Strassenfigur in gleichem Sinne aufzufassen wusste; so ist der »Schmarotzer« mit rückhaltloser Wahrhaftigkeit gezeichnet. Es macht sich hier ein trockener Realismus nicht ohne Humor Bahn. Neben neuerfundenen

[1] Alexandrinische Bronzen bei **Fröhner**, Musées de France, pl. 28. **Schreiber**, Athen. Mittheil. 10, Taf. 10—12.

[2] Gryllen bei **Fröhner**, pl. 18

Typen kommen auch solche Genrefiguren vor, welche als Umarbeitungen älterer Typen zu betrachten sind.[1])

Höheres haben die für Pergamon arbeitenden Künstler, als deren geistige Heimat wir Athen kennen lernten, im Gebiete der Barbarendarstellung geschaffen. Allerdings klafft zwischen dem Maussolosbild und den Weihgeschenken des ersten Attalos eine grosse Lücke, welche wir einstweilen nicht auszufüllen vermögen. Die pergamenischen Barbarenbilder treten uns auf einmal, kunstgeschichtlich scheinbar unvorbereitet, als grossartige Monumentalschöpfungen entgegen; doch wird der weitere Fortschritt unserer Erkenntnisse auch diese Lücke schliessen. Es war, wie wir hörten, der Sieg über die Galater, welcher jenem Fürsten die



Fig. 265. Sterbender Gallier. Capitol.
Nach Photographie

Veranlassung gab, die Unterlegenen im Rahmen seiner Anatheme auf Pergamon und zu Athen darstellen zu lassen. Hier ist der Kelteutypus im Sinne der Grossplastik ausgearbeitet worden. Nackt gingen sie in den Kampf; so, oder auch mit dem sonst von ihnen getragenen Mantel versehen, wurden sie dargestellt, übrigens mit dem gewundenen Halsring (der Torques), Schild und Schwert, dem schnurrbärtigen Barbarengesicht und struppigem Haupthaar. Von dem athenischen Weihgesehenk glauben wir, wenn nicht Reste, so doch Nachbildungen einzelner Bestandtheile zu besitzen. Künstlerisch bedeutender aber sind zwei berühmte Einzelwerke römischer Sammlungen, welche nach Gegenstand und Kunstart, Material und Technik zu der pergamenischen Kunst in engstem Bezug zu stehen scheinen, der sterbende Gallier vom Capitol (Fig. 265)

[1]) Zielinsky, Rhein. Museum 1884, 73.

und die **Gruppe der Villa Ludovisi**. Einen anderen Barbarentypus repräsentirt der **messerschleifende Skythe** (l'Arrotino) mit seinem Kosakenschädel; auch er ist in der Arbeit den Pergamenern verwandt.

Das **Kindesalter** naturwahr darzustellen, pflegt die Kunst verhältnissmässig laugsam zu lernen. Erst in der hellenistischen Zeit wurden Kinderfiguren gut und zugleich gern gebildet.



Fig. 266. Köpfchen des Hermes als Kind. Berlin.
Nach der Archäol. Zeitung.



Fig. 267. Köpfchen des Hermes als Kind. Berlin.
Nach der Archäol. Zeitung.

Wie das Bacchuskind nun endlich vollkommen kindlich aufgefasst wurde, sahen wir auf S. 326. Hier bilden wir zunächst ein reizendes Kinderköpfchen ab, welches sich in Privatbesitz in Berlin befindet. Es ist Gott **Hermes** mit dem Flügelhut, aber als Kind, schon der Erzschelm, als er noch in der Wiege lag; nachts kroch er aus den Windeln und stahl dem Apollon seine Rinderheerde. Und ein köstlicher Schelm von einem Knaben ist auch das Marmorköpfchen Fig. 266. 267.



Fig. 268. Knabe, eine Gans würgend München.
Nach Photographie von Hanfstängl

Als Kinderbildner ist der Künstler **Boëthos** bekannt, der am passendsten hier eingefügt wird; seine Zeitbestimmung ist äusserst unsicher, auch seine Heimat. Pausanias nennt ihn Karchedonier, das wäre Karthager; Neuere machen ihn zum Chalkedonier, das ist Kalchedonier. Sein neugeborner Asklepios wird inhaltlich anders, aber künstlerisch nicht minder gut charakterisirt gewesen sein als das Hermesköpfchen. Sein Hauptwerk war ein »Knabe, der eine Gans würgt«; mehrere Wiederholungen eines solchen Typus dürfen wir auf das Werk des Boëthos als auf ihr Original zurückführen, jedenfalls auf ein Origiual der hellenistischen Zeit. Der stramme Junge fühlt sich als ein ganzer Held (Fig. 268). Diesem Genrebild liessen sich noch manche andere und nicht minder anmuthige Kinderfiguren und Kindergruppen zur Seite stellen, deren Typen in der Diadochenzeit geschaffen sein müssen, wenn

auch die erhaltenen Exemplare späteren Datums sind. So das Berliner mit Knöcheln spielende Mädchen, oder die zwei raufenden Knaben des British Museum. Ein ferneres Werk des Boëthos war ein nacktes hockendes Knäbchen, welches zu Füssen eines Aphroditebildes im Heräon zu Olympia aufgestellt war. An der Erde kauernde Knäbchen und Mädchen (schon in dem Relief S. 191 war das gleiche Schema beabsichtigt) sind in Marmor zahlreich erhalten, meist Votivbilder, dergleichen der Eileithyia und anderen Göttinnen der Frauen- und Kinderwelt geweiht wurden. Man bemerkt hier wiederum, wie alte Typen von Geschlecht zu Geschlecht überliefert werden, jede Künstlergeneration nach ihrem Sinn sie umgestaltet und so die Typen im Flusse erhält, sie vor dem Schicksal bewahrt, zu erstarren und dem lebendigen Volksbewusstsein entfremdet zu werden. Ein anderes Beispiel bietet der Dornauszieher, welcher uns als Schöpfung der Vorblüthe begegnete; auch er ward in der hellenistischen Zeit neu stilisirt, jetzt ist er ein derber Junge, wie er irgend von der Dorfgasse oder Hute gegriffen werden mag. So ist er in dem köstlichen Marmor aufgefasst, welcher aus der Sammlung Castellani in den Besitz des British Museum überging.[1])



Fig. 269. Ares aus der Villa Ludovisi. Rom. Nach Photographie.

In der Gesammterscheinung der hellenistischen Kunst treten die zahlreichen Kindergestalten als reizend belebendes Element angenehm entgegen. Eine besondere Classe derselben verlangt gesonderte Betrachtung, die Eroten, jetzt im zarteren Knabenalter dargestellt, ein loses Völkchen, das überall sein Wesen treibt. Selbstredend umflattern sie geschäftig alle Liebespaare. Da schwärmen ganze Schaaren der leicht beschwingten Amoretten. Aber auch einzeln treten sie hervor in ähnlicher Bethätigung. Wenn das Gemälde der Hochzeit Alexanders derlei Eroten eifrig bemüht zeigte, an Braut und Bräutigam ihres Amtes zu warten, so fehlt auch bei dem in Liebesnoth versunken sitzenden Kriegsgotte nicht der Kobold; schalkhaft lächelnd schaut er aus seinem Versteck zu dem Gotte auf (Fig. 269). Dessen Figur und Züge sind lysippisch. Andererseits sehen wir die Liebesgöttin im Bade kauernd, von Eroten spielend bedient. Und wie in eben jenem Gemälde des Aëtion eine Bande Amoretten mit den Waffen des Helden possirlich eifriges Spiel treibt, so zeigt uns ein Bildhauer den knabenhaften Eros

[1]) Archäol. Zeitung 1879.

ernsthaft bemüht, den Bogen des Herakles zu spannen. Alles wird zum Spiel unter den Händen dieser Putten der Antike, alle menschliche Bethätigung copiren sie, den Kampf der Krieger, den Eifer der Agonisten, die Arbeit der Künstler und der Handwerker, Schreiner, Schuster Bäcker und Kranzbinder.

Als leichte Waare, doch auch voll Anmuth und Leben, mögen die weltberümten Tanagräerinnen hier eingereiht sein, die liebenswürdigen Mädchen- und Frauengestalten in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer so wahren wie reizenden Attituden. Zu Tausenden aus den Formen hervorgegangen und auf weisser Grundirung mit entschiedenen Farben belebt, sind diese Terracotten wenigstens in ihrer plastischen Form Ausläufer der »Mantelfrauen«, welche wir an Praxiteles anknüpfend besprachen. Auch die Frisur der blonden Tanagräerinnen ist häufig dieselbe, welche ausser der Dresdener Matrone aus Herculaneum auch dieser und jener vereinzelt vorkommende Kopf trägt, wie das schöne Exemplar der Münchener Glyptothek. Die Tanagräerinnen sind Jedermann so bekannt, dass es überflüssig erscheint, Abbildungen zu geben. Nur sei nicht mit Stillschweigen übergangen, dass neben den der Zahl nach durchaus überwiegenden Frauengestalten vereinzelt auch Jünglinge vorkommen, und neben dieser »schönen Welt« auch die Putten nicht fehlen, deren einen wir als Schlussvignette dieses Theiles weiter unten mittheilen.



Fig. 270. Kopf eines Leidenden. Florenz. Nach Photographie.

Bewegtere Gestalten hatten wir bisher kaum zu besprechen gehabt; und doch ist gerade in diesen Bildwerken eine Fülle erhabener Schönheit enthalten. Darstellung der Bewegung ist in der hellenistischen Kunst immer in einem gewissen Grade pathetisch. Es handelt sich also genauer um die Darstellung des Pathos in unserer Epoche. Das Gebiet des Pathetischen war seit Anfang des vierten Jahrhunderts zuerst in der Malerei mit Erfolg angebaut worden; schon damals scheute der Künstler nicht vor dem Aeussersten zurück. Danach ist die Plastik auch in diese Arbeit eingetreten, und mit vereinten Kräften bauen die verschwisterten Künste das fruchtbare Feld aus.

Ein aufgeregtes Leben arbeitet in den Gestalten aus diesem Zeitraum. Glänzendes Beispiel aufgeregter Gestalten, doch ohne eigentliches Pathos, sind die kolossalen Rossebändiger auf dem Monte Cavallo. Man muss sie sich in echt hellenistischer, das heisst hier einen orientalischen Typus brillant hellenisirender Weise als Portaldecor denken, wie es in der babylonisch-assyrisch-persischen Kunst die grossen Thorstiere und die ihnen sich anschliessenden Reliefdarstellungen aus dem Hofleben gewesen waren, in welchem das Führen der königlichen Pferde

eine besondere Rolle spielte. Die Jünglinge, wie sie der griechische Meissel bildete, führen die muthigen Rosse aus dem Thor, sie selbst sind schon herausgetreten und wenden sich zurück zu den bäumenden Rossen, deren gewaltige Leiber den Thorgang flankiren.

Concentrirt lebt die Erregung in den Köpfen. Wie ein Sturmwind, hat man gesagt, ist in die Köpfe gefahren und hat sie alle herumgeworfen. Sie werden zur Seite geneigt, der Blick geht schräg nach oben, die Brauen ziehen sich herab, legen sich auf das Auge, aber der gehobene und zugleich zusammengepresste Stirnmuskel hebt auch die inneren Winkel der Brauen. Die Mundwinkel ziehen sich herb abwärts, über der Stirn sträubt sich das Haar, wogt und flattert nach allen Seiten. Das aufgeregte Muskelspiel ist nicht blos Ausdruck von dramatischem Pathos, sondern fast möchte man sagen Stil. Freilich sind pathetische Aufgaben besonders oft behandelt worden, aber auch ausserhalb des dramatisch-pathetischen Gebietes begegnen die beschriebenen Züge einzeln oder vereinigt, wodurch denn die Erklärung manchmal in die Irre geführt wird. Accentuirte Stimmung ist natürlich in allen beabsichtigt; so in dem »Poseidon Fagan« des Museo Chiaramonti, dem »Inopos« des Louvre, welcher kürzlich für ein Alexanderporträt erklärt worden ist, und dem sogenannten Alexander des Capitol, den wir als Helios früher aufführten. Ergreifend pathetisch, dabei das vollendetste Meisselwerk, ist der Kopf des sogenannten »sterbenden Alexanders«, mit der Hauptvertreter der Gattung. Es ist der vollkommenste Ausdruck tiefsten Leidens; nach dessen Sitz und Quelle, ob körperlich oder seelisch, dürfen wir das Bild ja nicht fragen, denn für deren Mittheilung versagen die plastischen Mittel. Und es ist kein widerstandsloses Sichverlieren in den Schmerz, keine Verzerrung nöthigt uns zur Abwendung, sondern es ist die Haltung einer hohen Seele. In Einem Wort, der Typus des leidenden Menschen, ein unübertroffener Ecce homo (Fig. 270).



Fig. 271. Der Farnesische Stier. Gruppe zu Neapel.
Nach Photographie.

Die Gruppe des farnesischen Stiers ist leider in dem Maasse verstümmelt gefunden und modern ergänzt, dass ein sicheres Urtheil über ihre künstlerische Bedeutung schwer gefällt werden kann. Mächtig, imponirend baut sich die geschlossene Gruppe auf ihrer naturalistisch ausgeführten Basis auf; das Gebirg des Kithäron ist angedeutet mit seinen Felsen, seinem Wild und seinen Heerden. Eine ragende Jünglingsgestalt heroischen Maasses fasst mit beiden Händen den Kopf des springenden Stieres, sein Genosse hat den Strick um die Hörner des Thieres geworfen, um die unglückliche Stiefmutter daran zu binden, dass sie selbst erleide, was sie der wahren Mutter zugedacht hatte. Dieser Marmor ist die Verewigung des vorchristlichen Gerechtigkeitsgefühles (Fig. 271). Dem Künstler, welcher in dem gewaltigen Thier und der energievollen, noch von keinem Blutstropfen befleckten Action das dankbarste plastische Motiv fand, und seinem Publicum wird es übrigens gegenwärtig gewesen sein, dass ein zu Grunde liegendes naiv unbarmherziges Flussmärchen erst durch den Bühnendichter pathetisch entwickelt worden war. Fragen wir aber nach den künstlerischen Elementen der Composition und deren Vorgeschichte, so verkennen wir nicht die Uebereinstimmung, welche in der Idee des einen »Rossebändigers« mit den zwei Hauptgestalten unserer Gruppe, dem Stier und seinem Bändiger, obwaltet; dies also war der künstlerische Kern und Keim des Gedankens, alles Andere ist hinzugethan. Diese figurenreiche Composition mit ihren vielen Verkürzungen und Ueberschneidungen verdient echt malerisch genannt zu werden, wie sie ohne Zweifel auch in ebenso malerischer Umgebung aufgestellt war wie die »Rossebändiger« in architektonischer.



Fig. 272. Gallier mit seinem Weib. Gruppe aus Villa Ludovisi. Rom. Nach Photographie.

Marsyas, ein mit Schilfrohr bestandener kleinasiatischer Fluss, bricht aus einer Felsgrotte hervor: das Wasser entfliesse dem Schlauch des Marsyas, sagten die Leute; der Silen, eben Marsyas, habe mit seinen Rohrflöten sich vermessen, mit Apollons Kithara in Wettkampf zu treten. Dem Besiegten liess der Sieger die Haut abziehen und diese in der Felsgrotte aufhängen. Den Wettkampf darzustellen berufen wählte die Kunst, zuerst Zeuxis, den Augenblick nach der Entscheidung; Marsyas, an den nächsten Baum gebunden, erwartet die Vollziehung des Urtheils, ein Knecht wetzt knieend das Messer. Die ganze Scene mit Apollon und einigen Nebenpersonen haben spätere Reliefs bewahrt; von den Hauptpersonen kommen statuarisch

der am Baum hängende, mit Stricken angebundene **Marsyas**, wieder ein Jammerbild anderer Art, und der hockende Sclave vor, welcher mit frohem Henkersblick zu seinem Opfer aufschaut, der **Schleifer** der Tribuna zu Florenz, dessen wir wegen seines Barbarenkopfes bereits gedachten.

Zu den meist bewunderten Antiken gehören mit Recht der **sterbende Gallier** des capitolinischen Museums und die **Galliergruppe** aus Villa Ludovisi. Ersterer brach, von Feindeshand in die Brust getroffen, zusammen, er liegt halb an der Erde, die aufgestützte Hand hält den Oberkörper eben noch aufrecht, der Kopf hängt kraftlos vornüber. Nun bricht das Auge und er stirbt (Fig. 265). In anderer Richtung entwickelt die Gruppe das Pathos. Die Niederlage seines Volkes will der Galater nicht überleben, doch auch sein Weib nicht in die Hand der Feinde fallen lassen. So hat er erst sein Weib erstochen, welches bereits im Tode hinsinkt; zuletzt stösst er mit antiker Entschlossenheit sich selbst das Schwert hinter das Schlüsselbein, um auch auf seinem Schild und mit seinem Weibe zu fallen. Sittliche Grösse athmet auch aus diesem Bilde, die vorchristliche Sittlichkeit in dem Barbar in rücksichtsloser Schroffheit sich aussprechend. Und jede seiner stählernen Muskeln legt Zeugniss ab von der Bewunderung der Griechen für solche Gestalten (Fig. 272).

Eine lange Reihe Verwundeter, Zusammenbrechender, mit halber Kraft noch sich Wehrender, endlich Sterbender und Todter ist das **attalische Weihgeschenk**, welches zu Athen auf der Burgmauer über dem Theater seine Stelle fand. Es gibt die Unterliegenden aus den vier Kämpfen wieder, der Galliersehlacht des Attalos, der Schlacht bei Marathon, dem Amazonen- und dem Gigantenkampf. Die Abbildung einer gefallenen Amazone — todt liegt sie hingestreckt auf ihrer zerbrochenen Lanze — gaben wir auf S. 290.

Alles, was an bewegten Gestalten von der Kunst geschaffen war, wird zusammengefasst und durch diese Häufung überboten in dem **Gigantomachierelief** des grossen Altars von Pergamon. Der Spätzeit des Hellenismus, erst dem zweiten Jahrhundert angehörend, bildet es einen brillanten Abschluss des Zeitraumes; dieser und jener aber würde ihm gerechter zu werden glauben, wenn er es an die Spitze des kommenden Zeitraumes stellte als dessen glänzende Einleitung. Um den ganzen Körper des Altarbaues reiht sich, viele hundert Fuss lang, Platte an Platte mit der rauschenden Körpersymphonie in höchstem Relief. Da ist keine leere Stelle des Grundes, von Leibern, Köpfen und Armen, Schwingen und Gewändern ist Alles ausgefüllt. Insgesammt sind die Kinder der Erde aufgestanden und haben sich zum Kampf erhoben, ein schreckliches Heer von gräulichen Gestalten; auf Schlangenbeinen gleiten sie dahin, dort ein Löwenkopf, hier ein Stiernacken, Adlersflügel und wieder Fledermausflügel tragen die Unholde, mitten darunter hier und da eine edle Gestalt ohne thierische Zuthat. Gegen die Heere der Tiefe hat der Olymp auch Alles aufgeboten, nirgends sehen wir eine solche Fülle göttlicher Gestalten vereint wie in der Götterschlacht. An ausgezeichneter Stelle aber kämpfen Zeus und Athena. Jener schmettert Blitz auf Blitz in die Riesenleiber, dass sie stürzen und vor seiner Aegis sich winden; seine Adler aber schweben über den gereckten Schlangen wie damals am Scheiterhaufen des Hephaestion. Die göttliche Jungfrau phidiasischen Wurfes aber hat den mächtigen Gegner, auch dies eine rein menschliche Gestalt, niedergeworfen, und Nike, die holdeste Mädchenknospe, fliegt ihr zu mit dem Kranz; aus der Erde aber ragt die Erdgöttin, die Mutter der Giganten, Gäa, thränenschweren Auges aufblickend zu der Unsterblichen, eine andere Niobe (Fig. 273).

Der Gegner Athenas sinkt zu Boden, ein Schmerzensbild im Stile der geschilderten Köpfe; wie ein sterbender Adler schlägt er zuckend die Flügel zusammen. Die athenische



Erechtheusschlange. Gigant. Athena. Gaea. Nike.

Fig. 273. Gruppe aus dem Gigantenkampf vom grossen Zeusaltar zu Pergamon. Berlin.
(Spemann.)

Burgschlange, der Polias Gefährtin, umwindet seine Glieder und setzt ihre Zähne ihm in die Brust; und so fällt er, wie den edlen Perser, der für seinen König fiel, Alexanders Speer in die Seite traf, und wieder, wie wir Laokoon auf dem Altare fallen sehen werden. Wir müssen fragen, wann der Typus zuerst entstand, wer ihn erfand, und wie die Künstler der genannten Werke ihn umarbeiteten, welcher ihn am reinsten bewahrte und welcher ihn am besten seinen andersartigen Zwecken dienstbar machte. Noch fehlt uns die Antwort.

An den sterbenden Giganten, deren Körper in dem grossen Schlachtrelief übereinandergestürzt liegen, ist manch' schönes Motiv verwendet. Da hängt eine Hand aus dem Leichenknäuel, wie Natur. Dort aber ist ein Jüngling vornüber gefallen, dass ihm die Locken ins todte Antlitz rollen, und sein Auge ist gebrochen. Vor diesem Gesichte gedenkt man unwillkürlich des bekannten Reliefkopfes, der sogenannten »Medusa Ludovisi«. Auch ihr Auge ist gebrochen und die Locken rollen in das todte Antlitz; der Mund ist eben offen erstarrt. Ein Medusenkopf und nicht in Vorderansicht ist immer befremdlich; und gehört dies gerade nur auf die Schultern fallende Haar einem Weibe? Wie dem auch sei, das Bild findet hier seine rechte Stelle und gibt uns noch einmal einen vollen Eindruck von dem Vermögen der griechischen Kunst im Pathetischen (Fig. 274).



Fig. 274. Reliefkopf eines Sterbenden. Medusa Ludovisi. Rom.
Nach Photographie.

Parallel der Spaltung und Vervielfältigung des Satyrs, der Nike, des Eros war auch die Gestalt, in welcher antike Phantasie seit Alters den Geist der See verkörperte, zu einer Schaar alter und junger fischgeschwänzter **Tritonen** geworden; sie tummelten sich in der von allerlei grossem und kleinem Seegethier belebten Fluth, wo die Formen der Wirklichkeit theils rein erschienen, theils zu fabelhaften, aber künstlerisch interessanten Monstren verschmolzen, **Hippokamp**, **Seedrache** und dergleichen. Hinzu gesellte sich der Reigen der **Nereïden**, getragen von den Tritonen, Hippokampen, Seedrachen und Delphinen. Poseidon und Amphitrite, der Meergreis Phorkos, Thetis waren die Häupter und Führer dieser Schaaren. Wie Skopas die Fülle der vordem vereinzelt oder nur in kleineren Gruppen auftretenden Gestalten in einer grossen Marmorcomposition zusammenfasste, hörten wir. Die neue Zeit nun trug zwei neue Elemente dahinein, das bacchische und das erotische. Die Aufregung des Meeres, den Tanz der Wellen verstand man als **bacchisch**, die Tritonen wurden Bacchanten, die Nereïden Mänaden, der ganze Zug ward ein bacchischer Schwarm, ein bacchischer Thiasos;

damit drangen denn auch Formen aus dem bacchischen Kreise ein, nun ward der Triton zum Satyr des Meeres und zum Seekentaur, der Panther mischt sich unter die anderen Monstren, er selbst jetzt auch mit dem Fischschwanz, und trägt eine Nereïde, welche ihm die volle Schale unter den Rachen hält. Und wenn die Arme des Thiasoten die Meernymphe tragen, sie, auf seinem Rücken gelagert, Evoë ruft (Fig. 275), so ist das erotische Motiv bereits gegeben, schon hüpfen die Amoretten auf den wogenden, glänzenden Leibern, nehmen die Seerosse ins Geschirr und schwingen ihr übermüthiges Peitschchen. Im Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite ist auch das Motiv zur einheitlichen Zusammenfassung des erotisch gewordenen



Fig. 275. Triton und Nereide. Vatican.
Nach Photographie

Meerthiasos da. Einzelne Gruppen begegnen öfter, im Marmor des Vatican, in Terracotta als Bestandtheil der Wanddecoration in der Casa del Fauno.[1])

Der Triton als Einzelgestalt ist auch in schönen Werken erhalten. Vorab die Oberfigur der Galleria lapidaria des Vatican muss als bedeutendster Vertreter der Classe gelten. Den Fischschwanz ergänzt man sich leicht in der Vorstellung; vom Satyr hat er die spitzen Ohren und das umgeschlungene Thierfell. Der Kopf ist ein echt hellenistischer, auch ihn hat der Sturmwind ergriffen, der durch die Plastik fuhr. Doch ist sein Pathos ein stilleres; ein tiefes Weh scheint ihn ergriffen zu haben, eine nimmer zu stillende Sehnsucht. Es ist die Stimmung, wie sie aus der Unergründlichkeit des Wassers spricht (Fig. 276).

[1]) v. Rhoden, Terracotten aus Pompeji, Taf. 21.

Noch immer haben wir die vielen Elemente nicht zu Ende aufgezählt, welche die nie sich genugthuende Phantasie aufbot, um das Meer in Gestalt zu bringen, darin erschöpfend zu schildern. Mensch und Thier wurden zusammengeschmolzen, Glieder und Körpertheile ganz verschiedenartiger Geschöpfe geistreich combinirt, endlich musste die Pflanze noch Weiteres hinzugeben. Von der Haut lösen sich gezackte Seetangblätter ab, an den Augenbrauen, dem Bartansatz, auf der Brust, und den Uebergang in den Fischleib deckend. Es ist im Grunde dieselbe Kunstrichtung, welche auch die Akanthuswucherung in der Architektur »korinthischen Stils« hervorbrachte. Als Beispiel theilen wir den merkwürdigen Kopf des Vatican mit, welcher unweit Neapel gefunden wurde, dort, wo Meeresbuchten mit umschliessenden Vorgebirgen so herrliche Gestade bilden. Er selbst ist vielleicht eine Verkörperung dieser einzigen Natur mit dem Meere, durch dessen Wellen Delphine schiessen, den befruchtenden Quellen süssen Wassers und den traubentragenden Ufern ringsum (Fig. 277).[1]



Fig. 276. Triton. Galleria lapidaria des Vatican. (Unterkorper fehlt.)
Nach Photographie.

Sehen wir hier auf dem besonderen Gebiete des Meeres die plastische Verkörperung der Natur sich bereichern und vertiefen, so bleibt auch auf anderen Gebieten dieselbe künstlerische Thätigkeit nicht müssig. Der Stier mit dem bärtigen Menschenantlitz war das Bild des fliessenden Wassers, des Flusses, und sein blosses Haupt oder Vordertheil dasjenige der Quelle (so trug der eben besprochene Neapler Kopf kurze Stierhörner, vorhandene Süsswasserquellen im Bilde anzudeuten). Neben dem Stier war das Pferd Hauptelement einer Reihe anderer Verkörperungen des fliessenden und springenden Wassers, im Satyr und Silen, im Kentaur und im Pegasus. Jetzt nun lagert sich die Gottheit des Flusses und der Quelle, Satyr, Silen, Nymphe, oder der Flussgott individuellen Namens, auf die Urne gestützt, welcher das Wasser entströmt. In diesem Schema hat die alexandrinische Kunst eine ihrer glücklichsten Erfindungen hervorgebracht, den Nil. Auf der Erde gelagert, den Arm auf die ägyptische Sphinx gestützt, von Schilf umwuchert, vom Krokodil umkrochen, wird er lustig umspielt von einer Schaar lebhafter

[1]) H. Brunn, Die Personification des Meeres in der griechischen Plastik (Westermanns Monatshefte 1885).

Knäbchen, in welchen die sechzehn Ellen der Nilschwelle verkörpert sind; sie klettern auf ihm herum, zuhöchst schaut einer triumphirend aus den gehäuften Früchten des Füllhorns im Arme des Gottes; um die Plinthe rollen die Wogen des Flusses, Nilpferd und anderes Gethier tummelt sich, und am Ufer die Pygmäen (Abbildung auf S. 286).

Zu immer neuen Conceptionen aber regte das Bedürfniss künstlerischer Ausstattung des Ziergartens an. Wir sehen in Pompeji, wie da überall ein Lauf- oder Springbrunnen sprudelt, und wissen, wie die Griechen die Quellen ehrten und pflegten. Immer ist die Brunnenmündung künstlerisch gestaltet und künstlerisch umgeben. Der wasserspeiende Löwenkopf war alter Typus, vom Brunnen schon früh an die Dachtraufe übergegangen. Am Tempel der Artemis Hekate im epidaurischen Asklepieion sind die Wasserspeier als Hunde gebildet, in Pompeji kommen auch Eberköpfe vor. Für den Brunnen selbst war die Vase im Arm der Nymphe oder der Schlauch des Silen beliebt; der Hirsch speit den Strahl unter dem Druck der Arme des Herakles, ein Wasservogel oder ein Frosch unter dem Quälen eines muthwilligen Jungen. Eine Nymphe schläft am Rande des Wassers, der Satyr spielt die Flöte, Narciss spiegelt sich in der Fluth.[1] Am äussersten Rande des Ufers sitzt balancirend der Angler, jetzt kommt ein Fisch, jetzt will er anbeissen; in höchster Spannung, mit aufgesperrten Augen, halb gespitztem, halb offenem Munde hält der Mann die Angel, jetzt schnellt er sie hoch. Exemplare des trefflich charakterisirenden Werkes sind aus Alexandria und Pompeji erhalten (Fig. 278).

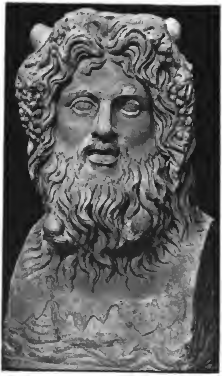


Fig 277. Kopf eines Naturgottes. Rom. Nach Photographie

Wie Meer und Fluss, so wurde auch die Erde verkörpert; mütterlich gebildet sahen wir sie bei der Niederlage ihrer Söhne aus ihrem Reiche jammernd den Arm emporstrecken. Und wie die Wellen des Meeres in Tritonen und Nereïden einzeln personificirt wurden, so auch die Einzelerscheinungen des Landes, die Auen in den Leimones, die zackigen Küsten in den Aktai, die Felswarten in den Skopiai.

[1] Beispiele auf Seite 246, 269, 276. Vergl. Ernst Curtius, Die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen (Berlin. Akad. Abhandl. 1876. Archäol. Zeit. 1879).

Längst aber begnügten sich die griechischen Künstler nicht mehr mit der plastischen Verkörperung der Geister der Natur, längst haben sie begonnen, auch deren äussere Erscheinung unmittelbar wiederzugeben.

So ganz hat die Angabe der Scenerie kaum je gefehlt. Selbst die Personificationen der Natur mussten doch auf irgend einem Boden sich bewegen, insbesondere waren die Tritonen nur im Wasser schwimmend darzustellen. In dieser Richtung hat gleich zu Beginn der Diadochenzeit Eutychides in vergoldeter Bronze ein grosses Werk geschaffen, die thurmgekrönte Stadtgöttin von Antiochia am Felshang des Silpionberges sitzend, Aehren in der Rechten; zu ihren Füssen taucht der jugendliche Orontes aus seinem Flusse. Hievon besitzt der Vatican eine Marmorcopie.



Fig. 278. Angler als Brunnenfigur. Bronze aus Pompeji. Neapel. Nach Photographie.

Den Anfang directer Landschaftsdarstellung machte die Malerei, zunächst freilich nur den Dienst von Hintergrundsmalerei zu leisten bemüht; sie will die handelnden Personen, welche immer noch die Hauptsache bleiben, in ihrer wirklichen Umgebung zeigen, nicht mehr blos in dem engen und ideellen Rahmen der tektonischen Bildumgrenzung. Daher kommt es, dass es sich anfangs auch mehr um Architekturbilder handelte; die freie Natur aber machte ihr Recht zunehmend geltend.[1])

Schon zu Anfang des vierten Jahrhunderts begann diese malerisch landschaftliche Scenerie in das Relief überzugehen; es sei genug, ein paar Bildwerke anzuführen: das von Archandros den Nymphen geweihte Relief, in welchem Pan aus seiner Felsgrotte am Abhang der athenischen Akropolis hervorschaut, und die Terracottatafel mit dem Charonsnachen im Schilfe. Zur vollen Ausbildung gelangte die Relieflandschaft erst in der hellenistischen Zeit, im Zusammenhang mit der im Abschnitt über die Baukunst der Periode besprochenen plastischen Decoration der Wohnräume und im Rahmen der damals sich ausbildenden decorativen Scheinarchitektur. Pergamon bietet die ersten, örtlich und zeitlich fixirten Monumente dafür. Der kleinere Fries vom grossen Altar, welcher an der Innenseite der die Plateform umschliessenden Mauer sich herumzog, ist das Hauptdenkmal. Seine genauere Anordnung ist nicht bekannt, wir

[1]) Vergl. K. Wörmann, Die Landschaftsmalerei der Alten.

denken uns die Wandfläche etwa in der üblichen Weise gegliedert, unten ein Sockel, dann die Hauptfläche vielleicht in Quadern eingetheilt, darauf ein Sims, über welchem man gleichsam in die von Figuren belebte Landschaft hinauszusehen glauben sollte. Dementsprechend sind als Staffage in die vorgetäuschte Landschaft Scenen aus der Sage von Pergamon gesetzt, die sich ja theilweis in der wirklichen Umgebung abgespielt haben sollten; soweit ersichtlich waren die Scenen aus der Geschichte des pergamenischen Heros **Telephos** genommen, eine Folge von Einzelscenen, wie **Herakles** sein ausgesetztes Söhnchen an den Brüsten der Hindin findet, wie die Mutter **Auge** im Kasten dem Meere preisgegeben werden soll, wie Telephos nach Mysien kommt und so fort, Alles in landschaftlicher Scenerie mit Felsen und sehr vollständig und charakteristisch gearbeitetem Baumschlag; dabei ist Vorder- und Hintergrund unterschieden und malerische Perspective versucht. Die einzelnen Scenen aber sind in sich völlig abgeschlossen, ausserdem durch **Pilaster** getrennt; aber es ist hier nicht der Gedanke des Ausblicks aus einer Pfeilerveranda zu Grunde gelegt, sondern einer freien Gegend, in welcher hier und da ein Mal aufragt. Ein palmettegekrönter Pfeiler, eine sphinxtragende Säule, oder auch nur ein starker Baum dient dazu, die Scenen discret zu trennen; denn die Randfiguren der je benachbarten Scenen stehen sich oft so nahe Rücken gegen Rücken, dass sie die Pfeiler überschneiden. Die Idee der **Pfeilerveranda** ist bei einer freien Wiederholung der pergamenischen **Gigantomachie** angewandt, welche im Athenatempel zu **Priene** eine nicht genauer bekannte Aufstellung fand; hier schneiden die Pilaster durch die Gruppen der ganz einheitlichen Composition.[1])



Fig. 279. Bellerophon, den Pegasus tränkend. Relieflandschaft. Rom.
Nach Photographie

Figurirte Relieflandschaften von Hochformat erhielten ihren Platz im Rahmen jener fensterartigen Durchblicke. Dergleichen Reliefs sind ebenfalls in Pergamon unter den Trümmern der Poliashallen gefunden worden. Da ist **Prometheus** an den Fels geschmiedet, von Herakles befreit, und **Leda** mit dem Schwan.[2]) In römischen Museen ist eine ganze Reihe derartiger Reliefs zerstreut, alle von vorzüglicher Schönheit;[3]) wir geben eine Probe, **Bellerophon** den

[1]) **Paul Wolters**, Jahrbuch 1886, Seite 56.
[2]) **Milchhöfer**, Befreiung des Prometheus.
[3]) **Emil Braun**, Zwölf Basreliefs.

Pegasus tränkend, in Fig. 279. Zwischen diesen und den pergamenischen Reliefландschaften besteht der Unterschied, dass sie echte Basreliefs sind, während die Pergamener behufs kräftigerer Wirkung die Figuren rund arbeiteten und der Relieflandschaft als ihrem Hintergrund nur vorhefteten.

Aber die Grossplastik selbst wagt jetzt ihre Gestalten in landschaftliche Umgebung zu stellen. Nur eine unter mehreren Hypothesen ist es freilich, dass schon die Niobiden inmitten eines Parks auf den Stufen eines künstlichen Felshügels vertheilt gewesen seien, die Mutter auf dem höchsten Gipfel. Thatsache aber ist, dass die gewaltige Gruppe des Toro Farnese sich auf landschaftlich gedachtem Terrain mit einer zwar mehr andeutenden, doch schon ins Detail gehenden Gebirgsschilderung mit Fels und Busch, Wild und Heerdenthieren, Hirt und Hund bewegt, und vermuthlich war sie auch im Zusammenhang lebender Natur aufgestellt. Solche Beziehung der Statue zur umgebenden Natur war dem Künstler vertraut, schon durch jene im Freien aufgestellten Personificationen der Natur, der Flüsse und Quellen und so fort. Man vergleiche nun auch die malerische Behandlung der Plinthe am Nil mit derjenigen am farnesischen Stier. Aber man ging weiter. Man stellte die Statue decorativ wirksam auf, wie in Verbindung mit Architektur, so auch im Freien. Man arrangirte jene grossen Parks wie den zu Daphne, die heiligen Haine zu Samothrake oder zu Pergamon das Nikephorion und die Ziergärten der Paläste und Villen. In solchem Arrangement wirkte die herrliche Nike von Samothrake auf dem Schiffsbug als ihrem Postament erst vollkommen. Natur und Kunst verwuchsen mit einander. Indem die griechische Kunst dahin gelangt, sich mit der Natur so innig zu verbinden, hat sie ihren Kreislauf vollendet. Es war nun Alles da.



Sammlung Saburoff

Dritter Theil. Die Zeit der Römer.

Erste Periode. Das letzte Jahrhundert der Republik.



Minerva. München.

Rom übernahm die griechische Welt. Schlag auf Schlag fielen die Städte in seine Hand, und die Triumphatoren führten in der reichen Beute die hellenische Cultur und Kunst in die bald einzige Stadt des Mittelmeergebietes. 212 nahm Marcellus die letzte und blühendste Griechenstadt Siciliens, Syrakus, 210 Q. Fulvius Flaccus Capua, 209 Q. Fabius Maximus Tarent; in der Beute befand sich der kolossale Herakles des Lysippos. 197 triumphirte T. Quinctius Flamininus über König Philipp von Macedonien, nachdem er ihn in der Schlacht von Cynoscephalä besiegt hatte; drei Tage dauerte sein Triumphzug; zwei beanspruchte allein das Einbringen der Kunstwerke, am ersten Tage wurden die Erz- und Marmorstatuen, am zweiten die Reliefs und kostbaren Vasen aufgeführt. 187 brachte M. Fulvius Nobilior die Kunstschätze Ambrakias, der einstigen Residenz des Pyrrhus von Epirus, darunter 230 marmorne, 285 Erzstatuen, unter Anderem die Gruppe des Herakles mit den neun Musen, welche in einem eigens erbauten Tempel Aufstellung fanden *(Hercules Musarum)*. 185 triumphirte L. Cornelius Sulla über König Antiochus. 167 besiegte Paullus Aemilius den Perseus von Macedonien in der Schlacht bei Pydna. Nach dem Falle des Perseus siedelte der macedonische Maler Herakleides nach Athen über. Damals lebte dort Metrodor, als Philosoph und als

Maler gleichbedeutend. Da nun Paullus sich von den Athenern einen Philosophen zur Erziehung seiner Söhne und einen Maler zur künstlerischen Gestaltung seines Triumphes ausbat, so sandten sie den Metrodor als den Vorzüglichsten in beiden Fächern, welcher denn auch den Ansprüchen des Paullus in beiden Richtungen vollkommen genügte. Wieder dauerte der Triumph drei Tage, am ersten fuhren 250 Wagen mit Statuen und Gemälden auf; unter den Statuen war eine Athena des Phidias.

Besonders entscheidende Ereignisse brachte die Mitte des Jahrhunderts. 154 unterlag der falsche Philipp von Macedonien, das Land ward römische Provinz. In der Beute befand sich die lysippische Reitergruppe aus Dion *(turma Alexandri)*. Der Sieger, Metellus Macedoniens, errichtete auf dem Marsfeld das weite Peristyl, welches nach seinem Namen Porticus Metelli genannt ward und zwei Tempel umschloss, des Juppiter und der Juno. Auch Metellus brachte wieder einen Architekten mit, Hermodor von Salamis, welcher den Juppitertempel ausführte und ausserdem den Marstempel des Brutus Galläcus (133); in diesem fanden die Bilder des Ares und der Aphrodite von Skopas Platz. 146 fiel die grosse Rivalin im Westmeer, Karthago, und in Griechenland, welches römische Provinz ward, Korinth. 133 gewann Rom durch das Testament Attalos' III. das Reich von Pergamon mit einer Fülle asiatischen Reichthums; dadurch ward Pergamon, wie man gesagt hat, ein Hauptbrückenpfeiler für die Uebertragung hellenischer Cultur und Kunst nach Rom. Weiterhin wurden die mithridatischen Kriege von grosser Bedeutung. 86 nahm Sulla Athen und plünderte Delphi, Olympia und Epidauros. In jenen Kriegen ergriff die Kunstwuth das ganze römische Heer in Kleinasien. 68 triumphirte Lucullus, welcher selbst eine schöne Kunstsammlung anlegte und sich als Förderer gleichzeitiger Künstler verdient machte. 61 stürzte Pompejus das pontische Reich; in der Beute war die grosse königliche Gemmensammlung vorzüglich kostbar. Endlich musste auch die letzte Stadt, welche Rom schliesslich noch die Wage zu halten versuchte, der grosse Handelsplatz des Ostens, Alexandria, sich beugen.

Die griechische Kunst im Dienste Roms.

Was Xerxes noch nicht gedacht hat, was Alexander vielleicht träumte, es wurde wirklich. Die Länder der »alten Welt« mit Einschluss Italiens schmiedete der römische Wille in das erste wirkliche Weltreich zusammen. Und diesen gewaltgeschaffenen Ländercomplex durchdrang und verband eine gemeinsame, die griechische Cultur.

Von jetzt ab concentrirt sich das Interesse auf Rom und die Schöpfungen der Römer in den Grenzen ihres Reiches. Denn auch was ausserhalb Roms und was durch unrömische Hand entstand, konnte sich dem herrschenden Weltgeiste doch nicht entziehen. Zum Beispiel Pompeji ward durch Sulla römische Colonie (*Colonia Veneria Cornelia*, 86) und ist als solche ein ebenso wichtiges Zeugniss für die Kunst der römischen Zeit, wie in der Vorperiode für das Zeitalter des Hellenismus. Auch Pompeji hat seitdem den bisher von ihm benutzten Fuss gegen den von den Römern adoptirten griechischen eingetauscht.[1]) Pompeji hat auch das erste Amphitheater gebaut; ausserdem besitzt es im kleinen Theater, den Forumsthermen, Altar

[1]) Nissen, Pompejanische Studien 70.

und Peristyl des Apolloheiligthums und vielen Privatbauten wichtige Denkmäler seiner ersten römischen Zeit. Endlich bietet dieselbe Stadt wieder den reichsten Stoff zum Studium einer neuen Stufe in der Entwicklung der architektonischen Decoration.

Baukunst.[1])

In bautechnischer Beziehung ist für die römische Zeit das Aufkommen zweier Mauerarten bemerkenswerth, welche neben den altherkömmlichen Lehmziegel- und monumentalen Hausteinbau traten; Backstein- und Bruchsteinbau waren bestimmt, für die gesammte römische Architektur kennzeichnende Bedeutung zu gewinnen. Doch blieb der Quaderbau noch das erste Jahrhundert der Kaiserzeit in Uebung.

Der römische Backstein unterscheidet sich durch dünnen Strich und klingendharten Brand, sofort kenntlich, wo immer die Legionen seinen Gebrauch hingetragen haben. Der Bruchstein wurde anfangs in roher Form vermauert *(opus incertum)*; allmälig fand man es praktisch, ihm eine regelmässigere Gestalt zu geben (Quasireticulat), bis man gegen Ende der republikanischen Zeit zum Netzwerk gelangte *(opus reticulatum)*, in welchem die würfelförmig zugeschnittenen Steinbrocken rautenartig aufgesetzt sind und die Linien der Stossfugen die Mauerfront netzartig durchziehen.

Backstein und Bruchstein erfordern ein Bindemittel; auch in dieser Richtung hat die römische Baukunst über etwas Eigenes und zugleich unübertroffen Werthvolles verfügen dürfen, den Puzzolanmörtel. Der Quaderbau hatte den Kalkmörtel missen können; wo das Steingewicht und der Massendruck nicht ausreichten, einen unverrückbaren Schluss zu bewirken, dienten eingelegte eiserne Schwalbenschwänze zum Verband (die Römer zogen eherne vor). Den Kalkmörtel werden die Griechen mit dem Backsteinbau in der hellenistischen Zeit gelernt und seiner Bereitung die gleiche Sorgfalt gewidmet haben wie etwa derjenigen des Stuckes. Aber den nothwendigen Zusatz besass Italien als unschätzbaren Vorzug in seinen weitschichtigen Lagern vulkanischen Sandes, welcher den einheimischen Bauten nun seit Jahrtausenden genügt hat. Im Hafen von Puteoli schon im Alterthum verschifft, ward er als Handelsartikel puteolanischer Sand (*harena Puteolana*, Puzzolana) genannt. Die Architektur der Römer ruht in technischer und structiver Beziehung zu allererst auf ihrem Mörtel.

Dieser vorzügliche Mörtel diente nicht allein, zwischen die Lagen von Backsteinen gestrichen, als Bindemittel, sondern auch selbst als Körper bildende Masse. Aus Backstein oder auch aus Haustein wurde gleichsam ein Rahmenwerk, eine Form der Mauer hergestellt und dieselbe alsdann mit Mörtel ausgegossen; Steinbrocken wurden in die Masse gelegt, unregelmässig hineingemengt oder in regelmässigen Schichten, welche mit dicken Mörtelschichten wechselten. Solch' eine compacte Masse nennt man Gusswerk. Man kannte und verwendete auch den Betonbau. Statt der Rahmen aus Back- oder Haustein zimmerte man solche aus Holzpfosten mit Bretterverschalung; nach Einfüllen und Hartwerden des Gusswerks konnte der gezimmerte Kasten abgenommen werden, und die Gussmauer stand für die Ewigkeit.

---

[1]) Choisy, L'art de bâtir chez les Romains. Derselbe, L'art de bâtir chez les Byzantins. J. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer.

Backstein- und Brockenbau bedurften, nicht viel anders als die urthümliche Lehmziegelmauer, eines schützenden und zierenden Ueberzugs; daher gewann die Verkleidung neue Bedeutung. Wie schon in der hellenistischen Zeit zuerst im Osten, und nach Westen vorrückend bereits in Pompeji, so diente fortan Stuck und zunehmend Marmorincrustation wesentlich zur Vollendung römischer Bauten: die Platten farbigen Marmors mussten aus Griechenland und dem Orient eingeführt werden.

Einstweilen herrschte indessen der Quaderbau immer noch vor. Italien ist marmorarm. Man nahm vorläufig den feinen Kalkstein, den Travertin, als schönes Surrogat. Im Lande hatte man nur den weissen Marmor von Luna (Carrara), welcher zunächst noch wenig ausgebeutet wurde.

Ein wichtiges Beispiel umfangreicheren Säulenbaues lernten wir in der Porticus Metelli kennen, deren Hof zwei Tempel umschloss (von einem späteren Neubau sind Reste unter dem Namen der Porticus Octaviae erhalten). Unter Sulla's Schöpfungen ragt die glanzvolle Herstellung des Fortunatempels zu Präneste (Palestrina) hervor; das Heiligthum baute sich terrassenförmig von der Niederung (der Campagna) den Gebirgshang hinauf, das Ganze architektonisch durchgebildet und gekrönt von dem weithinausschauenden Tempel (auf seinen Fundamenten steht der Palast der Barberini).



Fig. 280. Rundtempel zu Tivoli.
Nach Photographie.

Die Tempel befolgten die italische Norm; ausgeführt wurden sie in der römischen Auffassung des griechischen Stils. Beispiel dorischer Ordnung, angewandt auf einen italischen Tempel, ist der des Hercules zu Cori sullanischer Zeit, hinwiederum einer der jonischen der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis zu Rom, welcher in Scheinarchitektur einen Peripteros vorstellt: die Aussenmauern sind mit Halbsäulen besetzt. Als einen Rundtempel korinthischer Ordnung führen wir den sogenannten Sibyllentempel zu Tivoli an, dessen Cellawand in Netzwerk gemauert ist (Fig. 280).

Von öffentlichen, aber profanen Hochbauten steht noch in Resten das römische Staatsarchiv auf dem Sattel des Capitol, hart am Felsrand über dem Forum, vom Consul Q. Lutatius

Catulus 78 geweiht, das **Tabularium**; es war ein Quaderbau mit dreizehn Fenstern Front. Ein zweites Denkmal ist das von Vitruv beschriebene und bis heute baulich erhaltene **Horologium**, welches **Andronikos Kyrrhestes** auf dem Markte zu Athen errichtete; ein Oktogon mit nördlichem Eingang und südlichem Ausbau (Hemicyclium), enthielt es eine Wasseruhr. Aussen an den Wänden waren Sonnenuhren angebracht; die Seiten sahen nach den acht Hauptwindrichtungen, und im umlaufenden Fries hatte man die entsprechenden Windgötter in Relief abgebildet. Auf dem Knauf des Zeltdaches drehte sich als Windfahne ein Triton, dessen Hand die Windrichtung wies.

Der **Privatpalast** bildete sich in Rom erst seit der sullanischen Zeit heraus. Marmorsäulen hatte zum ersten Male der Redner Crassus (gestorben 91) in seinem Hause aufgestellt; Lepidus legte in dem seinigen die ersten Schwellen aus numidischem Marmor, und Mamurra führte bei sich die Marmorincrustation ein. Bald prangten die Paläste der Herren der Welt in dem vollen und echten Glanze des hellenistischen Luxus, jene pompejanische Stuckdecoration weit hinter sich lassend. Aber sie sind alle vergangen; erhalten sind nur einige Reste von Häusern, deren Inneres in der pompejanischen Weise nur durch den Maler decorirt war. Auch hier bestätigt sich die nunmehr entschiedene Ueberlegenheit der Reichshauptstadt; die römischen Wanddecorationen stehen erheblich über den pompejanischen. Die **Casa di Livia** auf dem Palatin, das **Haus der Odysseelandschaften** auf dem Esquilin, das antike Haus der **Villa Farnesina** am rechten Tiberufer legen entscheidendes Zeugniss ab. Von pompejanischen Wohnhäusern aus der Zeit nach Sulla nennen wir als Hauptbeispiele nur die **Casa del Laberinto** mit korinthischem Salon (Oecus), und dasjenige des **Gavius Rufus**. Als erstes Beispiel eines vorstädtischen Landhauses verdient die **Villa di Diomede** vor dem Herculanerthor Beachtung; in der Anlage und einem Theil der Ausführung reicht sie in die Epoche zurück. Eine Doppelrampe führt zum Säulenportal, aus welchem man auf sieben Stufen direct in ein Peristyl gelangt. Unter den rings anschliessenden Gemächern übersehe man nicht das Hauptschlafzimmer; im Fond des Peristyls, hinter einem Vorzimmer gelegen, tritt es im Halbrund und mit drei Fenstern in den Garten hinaus. Auf der anderen Seite baut sich die Villa in Terrassen den Abhang hinab; aus dem breiten Fenster des grossen Saales blickend, hat man zu Füssen das bedeutende, von überwölbtem Pfeilergang umrahmte Parterre, in dessen Mitte ein Bassin vor einem Tempelchen angelegt ist, und über den Garten hinweg eine weite Aussicht auf den Golf von Castellamare und bis Capri und Ischia.

Im Gebiete des **Grabbaues** hat das letzte Jahrhundert der Republik (das siebente in der Rechnung seit Gründung der Stadt) achtunggebietende Denkmäler in gutem Quaderbau hinterlassen; das Grab der **Scipionen** an der Via Appia darf wegen seiner Façade hier noch einmal genannt werden. Dazu kommt das Familiengrab der **Gens Sempronia** an der zum Quirinal hinaufführenden Strasse, das Grab des **C. Publicius Bibulus** in der Via di Marforio, jedes dieser beiden vor einem Thore des republicanischen Roms gelegen, somit dessen Grenzen bezeichnend. Ferner das Grab der **Cäcilia Metella**, Gattin des Triumvirn Crassus, an der Via Appia (Capo di Bove genannt).[1])

[1]) Das Grab der Sempronier ist abgebildet: Bullettino d. c. municipale 4, tav. 12, das des Bibulus bei **Ritschl**, Priscae lat. mon. epigraph., tab. 84a, das der Metella daselbst tab. 84d.

In lapidaren Meisselzügen, frei in das Wandfeld geschrieben, oder in Rahmen gefasst, geben die jetzt immer decorativ dispouirten Inschriften Bericht von den Inhabern der Grüfte. Das Grab der Metella hat die altetruskische Grabmalform der Erdhügel auf gemauertem kreisrundem Sockel (S. 93) in Rom eingeführt und eröffnet damit eine glänzende Reihe gleichgeformter Grabbauten. Architektonisch ausgebildet wurde nur der Rundbau; er ist gegen früher wesentlich erhöht und auf einen quadratischen Unterbau gestellt, auch mit Fries und Sims gekrönt. Ebenfalls etruskisirend, geradezu ein verjüngtes Abbild des Riesengrabes Porsena's von Clusium (Chiusi), vielleicht schon ein Product modischer Alterthümelei, ist das sogenannte Grab der Horatier und Curiatier bei **Albano** unterhalb der dort hochgeführten Via Appia. Auf kubischem Unterbau erheben sich fünf Steinkegel, ein grösserer in der Mitte, kleinere auf den vier Ecken.

Leichenfeiern abzuhalten war uralter und allgemeiner Brauch; es genügt, an die homerische Beschreibung der Leichenfeier des Patroklos zu erinnern, in welcher auch blutiges Opfer nicht fehlt, kriegsgefangene trojanische Jünglinge müssen dem Helden in das Grab folgen. Aus derartigem Brauche rauher Zeiten hatte sich in Italien das Gladiatorenspiel entwickelt, zu Rom im dritten Jahrhundert eingeführt; bei der Leichenfeier eines Brutus waren drei Fechterpaare aufgetreten, bei ähnlichen Gelegenheiten zu Ende desselben Jahrhunderts schon einige zwanzig. Die sullanische Zeit brachte diese Spiele, welche dem Volk zum Bedürfniss geworden waren und keiner Leichenfeier mehr zum Vorwande bedurften, zur Blüthe, und zwar zuerst in Campanien. Mit den Gladiatorenkämpfen verbanden sich die Jagdspiele *(venationes)*. Anfangs fanden die Spiele auf dem Marktplatze statt. In Pompeji konnten die bereits begonnenen Portiken mit ihren Emporen zur Aufnahme der Zuschauer dienen; das Uebrige thaten eigens aufgeschlagene Holzgerüste. Aber das Bedürfniss nach einem eigenen und für den Zweck construirten Raume machte sich so dringend, dass alsbald im entlegensten Winkel der Stadtmauer ein **Amphitheater** errichtet wurde, das erste steinerne überhaupt.

Die fertige Gestalt ist in der Baugeschichte etwas Neues; aber die Principien, nach welchen die Architekten den Bau erdachten, entnahmen sie denjenigen des griechischen Theaterbaues. Bei jedem Theaterbau im griechischen Sinne, das heisst bei jeder Schaffung eines Zuschauerraumes, handelte es sich um die zweckmässige Anordnung der Stand- oder Sitzplätze für die Zuschauer. Den kreisrunden Tanzplatz der Chöre (die Orchestra) umgab der Zuschauerkreis ringförmig; ebenso die Gruppe der Ringer in der Palästra. Zu der gestreckten Laufbahn bildete das Publicum Spalier; in der Rennbahn schwenken Wagen und Reiter um die Meta, daher schliessen die zwei parallel sich gegenüberstehenden Zuschauerreihen dort zu einem Halbkreis zusammen. Sollte Ring- und Faustkampf, Sprung, Speer- und Discuswurf im Stadium abgehalten werden, so erweiterte man dessen eines Ende zu einer kleinen, in diesem Falle hufeisenförmigen Palästra (Sphendone genannt), welche von einem Zuschauerkreis umgeben wurde, wie die Orchestra von ihrem Theatron. In allen Fällen gruppirten sich die Zuschauer auf der abgestuften Böschung natürlicher Hänge oder künstlicher Wälle, deren Plan nur verschieden war nach der Art der Spiele. Für Laufbahnen wählte man langgestreckte schmale Thälchen, für dramatische Aufführungen genügte eine schwach in den Berghang sich schmiegende Mulde.

Der Gladiatorenkampf und mehr noch die Thierhetze erforderte einen oblongen Raum, grösser als die Orchestra des tragischen Theaters, minder gestreckt als Lauf- und Rennbahn,

und das Publicum bildete einen geschlossenen Ring um die Arena, welche, zwischen Orchestra und Palästra einerseits, Stadion und Hippodrom andererseits in der Mitte stehend, zu den bereits üblichen Schauplatzformen eine eigenartig neue hinzufügen sollte. Allen Anforderungen entsprach ein elliptischer Grundriss. Das Amphitheater also ist die Anwendung des elastischen Princips des griechischen Theatrons auf eine elliptische Arena. Der Name Amphitheatron unterscheidet den geschlossenen Ring des elliptischen Zuschauerkreises von dem offenen Halbkreis des scenischen Theaters.

Pompeji bot keine geeignete Terrainmulde zur Anlage des amphitheatralischen Zuschauerraumes. Man konnte wohl den Boden etwas ausheben und so die Arena tiefer legen (Fig. 281): im Uebrigen aber musste man thun, was auch die Griechen erforderlichen Falles, zum Beispiel an der Laufbahn zu Olympia, schon gethan hatten, der Natur zu Hilfe kommen und den Ringwall künstlich aufführen. Einem lockeren Erdwall aber zog man in Italien dauerhaftes Mauer-



Fig. 281. Amphitheater zu Pompeji. Blick in das Innere.
Nach Photographie.

werk vor, den für die sullanische Bauperiode Pompejis charakteristischen Brockenbau. Dabei konnte man das Gebäude von zwei Seiten an die Stadtmauer lehnen. Es war also ein massiver Steinwall, nach der Arena zu abgeböscht, aussen senkrecht abgeschnitten; in die Aussenwand legte sich eine Reihe von über hundert rundbogig überwölbten Nischen. Gewölbte Thorgänge durchbrachen den Körper, zwei grössere führten in die Arena, kleinere in einen umlaufenden überwölbten Gang, aus welchem zahlreiche Treppen in den Zuschauerraum hinaufgingen. Als eine Erhöhung des Zuschauerraumes nöthig wurde, legte man aussen noch einige Treppen an. Irgendwelche architektonische Ausbildung hat das als Versuchsbau sich darstellende pompejanische Amphitheater nicht erhalten; es blieb zunächst als Rohbau stehen und ward nach einiger Zeit mit Stuck überzogen (Fig. 282).[1]

[1] Schöne und Nissen, in des letzteren Pompejan. Studien 97

Des Römers Curio Idee, zwei aus Holz construirte Theater dos-à-dos zu stellen und auf je einem Zapfen zu drehen, so dass sie gegeneinander gekehrt ein Amphitheater bildeten, ist nicht als die Erfindung des neuen Baugedankens anzusehen, sondern es war eine als Witz wie als technische Leistung gleich grossartige Anwendung desselben.

Das scenische Theater hatte schon früher in Rom Eingang gefunden, doch in Beschränkung auf ephemere Holzbauten. Das Theater des Pompejus war das erste steinerne, etwa fünfzehn Jahre nach Erbauung des Amphitheaters zu Pompeji errichtet (55). Cäsar begann den Bau eines zweiten Theaters, des Marcellus, von welchem noch ein Theil des Aussenbaues steht (Palazzo Orsini).

Wie das lateinische Drama, so folgte auch das römische Theater griechischem Vorbild. Der Unterschied im Grundriss beruht auf der veränderten Stellung des Chores, welcher im griechischen Drama und Theaterbau einen grossen Raum beanspruchte, während er im römischen zurücktrat, somit der ihm früher eingeräumte Platz theils wegfallen, theils anderen Zwecken dienstbar gemacht werden konnte. Den ursprünglich kreisrunden Tanzplatz des Chores, die Orchestra, hatte die Corona der Zuschauer in einem Dreiviertelkreis umschlossen;

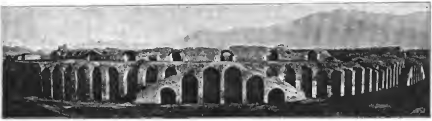


Fig. 282. Amphitheater zu Pompeji. Aussenansicht.
Nach Photographie

das letzte Viertel des Kreises hatte die Bühne besetzt, in solcher Breite, dass zwischen Bühne und Theatron von beiden Seiten noch ein geräumiger Zugang in die Orchestra blieb (die Parodos). Die Bühne selbst hatte nur geringe Tiefe. Die Römer reducirten Orchestra und Theatron auf den Halbkreis und schoben die zugleich vergrösserte Bühne hart an dessen Durchmesser; die nun halbkreisförmige Orchestra aber zogen sie zum Zuschauerraum als ein Parquet für Honoratioren.

Künstlerisch interessanter war die Veränderung im Aufbau. Den Zuschauerraum zu betten hatten die Griechen Terrainfalten in Abhängen benutzt; nur die Bühne wurde frei davor errichtet als mehrstöckiger Façadenbau. Die Römer führten auch hier den Zuschauerraum frei vom Boden auf. Aber während das pompejanische Amphitheater ein von Hohlgängen durchzogener Massivbau war, ist der Quaderbau des Marcellustheaters ein System übereinandergesetzter und umlaufender Wölbgänge, welche als Träger der Sitzstufen und als Circulationswege für das Publicum dienen. Der Zuschauerraum (die Cavea) wurde gekrönt durch eine im Halbkreis herumlaufende Porticus, die Aussenseite aber architektonisch ausgebildet. Der erhaltene Grundriss des Pompejustheaters lässt auch die grosse Porticus hinter dem Bühnenhaus

erkennen, wie sie nach griechischem Brauch auch das pompejanische Theater besass, mit dem von ihr eingeschlossenen Ziergarten.

Der römische Façadenbau bietet manches Interessante. Zunächst kommen die monumentalen Grabmäler in Betracht. Das Semproniergrab zeigt eine glatte Quaderwand mit Rundbogenthür ohne Verzierung. Jonisches Gebälk in Relief krönt die Wand, dreifach absetzender Architrav, Fries mit gereihten Palmetten — eine römisch harte Nachahmung derer vom Erechtheion, Sims aus kleinlichem Zahnschnitt und Eierstab. Auch das Metellergrab begnügt sich mit Fries und Sims. Anders das Bibulusgrab, welches sich, ähnlich dem der Scipionen, aus schlichtem Unter- und reicherem Oberbau zusammensetzt; jener trägt die Inschrift, letzterer schmückt sich mit einer ideellen Pfeilervorhalle. Vier Pilaster tragen das Gebälk; durch das Mittelintercolumnium sieht man auf die Thür, in den Nebenintercolumnien erscheint ein zerstückter Sims mit je einem tafelartigen Friesstück unter sich; die Forderung der Klarheit, welche durch unmittelbare Ueberschneidung von Sims und Pfeilern leidet, gebot, den Wandsims hinter den Pilastern nicht durchzuführen, sondern in Stücken abzusetzen. Zu einiger Verdeutlichung der Principien theilen wir die Abbildung einer römischen Façade etwa dieser Zeit mit, welche, jetzt nicht mehr vorhanden, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gezeichnet worden ist; man bemerkt die ideelle Pfeilerhalle tuscanischer Ordnung auf einem Sockel mit vortretenden Postamenten, den hier durchlaufenden

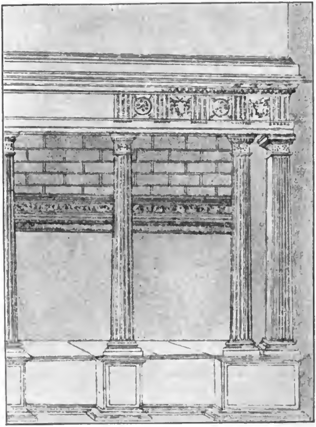


Fig. 283. Römische Ruine nach Zeichnung des Bramantino. (Mongeri.)

Sims und die Quadern hinter den Pfeilern, obenauf das schwache Gebälk mit Triglyphenfries, in den Metopen abwechselnd Stierschädel und Rundschilde; es folgte dann noch ein Oberstock (Fig. 283).

Als etwas Neues tritt in den Denkmälern der römischen Zeit die Verbindung des Bogenbaues mit Säulenstellungen unter geradem Gebälk auf. Freilich ist der zufällige Monumentalbestand noch kein entscheidender Beweis gegen die Zurückführung auch dieser architektonischen Idee auf die Griechen. Structiv gegeben ist die mit einem Rundbogen abgeschlossene Wandöffnung; im Sinne des architektonischen Decorationsprincips treten Säulenstellungen in Relief (Halbsäulen nebst geradem Gebälk in Reliefdarstellung) aus der Wand, die Bogenöffnungen umrahmend. Bei mehrstöckigem Bau erhalten die oberen Geschosse einen durchlaufenden Sockel mit krönendem Profil; unter jeder Halbsäule tritt der Sockel in Verkröpfung heraus und bildet ein Postament für die Säule. Dem Erdgeschoss kommt die dorische, beziehungsweise tuscanische Ordnung zu, dem Mittelstock die jonische, etwa folgenden die korinthische.



Fig. 284. Theater des Marcellus. Theil der Ruine mit ihren modernen Einbauten. Nach Photographie.

Erstes Monument dieses Systems ist das Tabularium mit dorischer Ordnung in dem erhaltenen Theile. Dass das pompejanische Amphitheater sich mit einem Kernbau begnügte, dessen im Erdgeschoss nach aussen geöffnete Nischen auf architektonische Umrahmung verzichteten, wurde gesagt. Das Theater des Pompejus ist nicht erhalten, dasjenige des Marcellus ist jetzt unser ältestes Beispiel für den Aussenbau eines römischen Theaters: also Rundbogenöffnungen, umrahmt von Halbsäulen unter geradem Gebälk, Unterstock in dorischer,

Mittelstock in jonischer, Oberstock in korinthischer Ordnung, durchlaufender Sockel der Obergeschosse, unter den Säulen Postamente bildend, glatte Säulenschäfte (Fig. 284).

Acht Jahrzehnte nach seiner Romanisirung baute Pompeji sein griechisches Theater nach römischer Art um; der Zuschauerraum ward erhöht, die Erhöhung in aufgemauertem Freibau ausgeführt. Dieser über den anstossenden dreiseitigen Platz des »griechischen Tempels« sich erhebende und von dort aus sichtbare Freibau erhielt die beschriebene Architektur, vermuthlich nach dem Muster des Pompejus- und des Marcellustheaters. Solch' ein Umbau lehrt den Unterschied des römischen gegen den griechischen Theaterbau recht verstehen, eben als freien Hochbau mit der von Halbsäulen umrahmten Rundbogenarchitektur.

Als reichentwickelte Façade ist auch das Bühnengebäude (die Scene) aufzufassen. In Ermangelung von Ruinen republikanischer Zeit sei wieder einmal ein Ephemerbau angeführt, welcher zeigen mag, welchen Flug die Festgeber und ihre Architekten in ihren Intentionen nahmen. M. Scaurus baute ein hölzernes Theater für 80,000 Zuschauer. Die Rückwand der Bühne erhob sich in drei Geschossen, das untere war mit Marmor verkleidet, das mittlere mit Glasmosaik (damals und noch lange hin blieb Mosaikschmuck der Wände ein unerhörter Luxus), das Obergeschoss mit übergoldeter Täfelung. 360 Säulen wurden in diesem Façadenbau verwendet, 3000 Erzstatuen standen zwischen den Säulen, an kostbaren Vorhängen, Gemälden, und was sonst zu luxuriöser Ausstattung dienen mochte, war nichts gespart.



Fig. 285. Marmoraltar im Theater zu Athen. Nach Photographie

Die architektonischen Einzelheiten bieten in diesem Zeitraume zu wenigen Bemerkungen Anlass. Alle Formen werden härter gezeichnet und zu frei benutzbaren Ornamenten entwerthet. Neben die dorische Ordnung tritt ihre Halbschwester, die tuscanische, mit attischer Basis und attischem Hals, der meist mit Rosetten besetzt wird. Die korinthische Ordnung zeitigt eine neue Spielart, ein vereinfachtes, der Volutenstengel beraubtes Kalathoskapitell: aus dem unteren Kranze von Akanthusblättern steigen glattrandige Schilfblätter in die Höhe. Es gibt nur wenige Exemplare, weder localisirt, noch datirt; in Athen beim Uhrthurm des Andronicus gefunden, pflegen sie ohne Gewähr seiner Vorhalle zugerechnet zu werden.

Es kommt der Brauch auf, in das untere Drittheil der Cannelüren Stäbe einzulegen. Andererseits verzichtet die römische Monumentalarchitektur auch ganz auf Cannelirung und lässt den Säulenschaft glatt. Zahnschnitt und Consolen werden auch dem Gesims der Giebelschrägen unterlegt.

Jene schweren **Fruchtguirlanden**, welche in den alexandrinischen Mosaiken zu Pompeji, behängt mit tragischen und komischen Masken, vorkamen, werden jetzt, in Reliefsculptur, beliebte Verzierung. Ein schön gearbeiteter Marmoraltar im Bacchustheater zu Athen, bald nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden, zeigt das Motiv in derselben Combination, noch bereichert durch Rosetten, welche den Raum über der rundhängenden Guirlande füllen (Fig. 285); diese füllenden Rosetten lernten wir am Sarkophag des Scipio kennen (S. 317). Dieselben Guirlanden verwendet die römische Architektur als Friesschmuck; dort werden sie zwischen Stierschädeln aufgehängt, wie an den Gräbern der Metella und des Bibulus, dem Rundtempel zu Tivoli.

Architektonische Sculpturen aus der Spätzeit der Republik kommen hier und da vor. Genannt sei ein **Gigant** solcher Verwendung vom Marsfeld.[1]) In Pompeji sind bemerkenswerth die knieenden **Atlanten** aus dem kleinen Theater, und die stehenden aus Terracotta in den gleichzeitig errichteten Thermen hinter dem Forum; paarweise statt Pilasterchen ein Gebälk tragend, rahmen sie die Wandnischen ein, welche zur Aufbewahrung der Badetücher dienten.[2])

Die **Wanddecoration** nach dem zur Zeit des Hellenismus ausgebildeten architektonischen Princip behauptete sich im Monumentalbau; die vorbesprochenen Façaden des auf S. 360 abgebildeten Baues, der monumentalen Gräber, des Tabulariums und der Theater sind lediglich Anwendungen dieses Princips.

Wie dem Vollbau eine Scheinarchitektur entwuchs, und wie die Marmorincrustation der Diadochenpaläste die wohlhabenden Kleinstädter zur Verzierung ihrer öffentlichen und Privatgebäude mit Stuckimitationen reizte, war im vorigen Zeitraume beobachtet worden. Ein Surrogat schiebt sich dem andern unter, so jetzt wieder ein neues, der plastischen Stuckverzierung eine blos hingemalte Architektur. In Pompeji kam die neue Decorationsweise mit der sullanischen Epoche auf; Ruinen römischer Privatpaläste sind aus dem Ende der Periode erhalten. Die hauptstädtischen Wandmalereien übertreffen die provinzialen erheblich, wie nicht anders zu erwarten.[3])

Monumentale Ausführung in Haustein, luxuriöse in Marmorverkleidung, selbst Stuckimitation, das Alles war auf die Dauer zu kostbar, erforderte zu viel Arbeit und Aufwand für das Wohnhaus. Man musste auf eine Auskunft sinnen, welche den gleichen Effect rascher und billiger erzielte. So kehrte man zur **Wandbemalung** zurück, nicht aber zu der alten polygnotischen Wandmalerei. Jene war Flachdecoration gewesen und wollte nichts Anderes sein; jetzt aber sollte die Wandbemalung als Surrogat für körperlich architektonische Verzierung dienen. Sie sollte jene decorative Scheinarchitektur durch die Kunst der Flachmalerei mit den Hilfsmitteln von Perspective, Schattirung und Schattenwurf dem Auge vorspiegeln; doch Alles dies nicht in der Correctheit der Fresco- oder der Staffeleimalerei, sondern angepasst den eigenthümlichen Bedingungen der Wanddecoration. Unter der lässlichen Herrschaft des Pinsels erlangte der Decorateur zugleich grössere Freiheit und Macht, die Eingebungen seiner Phantasie zum Ausdruck zu bringen.

---

[1]) Archäol. Zeitung 1883, 82 Fig.

[2]) v. **Rhoden**, Terracotten, Taf. 25. 26, 1.

[3]) A. **Mau**, Geschichte der decorativen Wandmalerei. Zweiter Stil

Gleichzeitig mit dieser Neuerung im Technischen hatte sich das System der architektonischen Decoration entwickelt, in unmerklichem Uebergang. Die zerstückten Simse der Bibulusfaçade gingen auch in die gemalte Architektur über, ebenso wie die Guirlanden, auf welchen der Maler nun Vögel hüpfen lässt. Die ursprünglich den Sockel bildenden hochgestellten Platten werden durch den vorgelegten, die Säulen oder Pfeiler tragenden Sockel in den mittleren und Hauptheil hinaufgeschoben, so dass die Quaderreihen sich auf engeren Raum beschränken mussten und zuletzt verschwanden. Dafür nahmen die hochstehenden Platten an Grösse zu, so dass sie bald die Bedeutung von Wandfeldern (Panneaux) gewannen. Bei der vorherrschenden Wandtheilung in drei Felder wurde das Mittelfeld wieder als Durchblick behandelt und als solcher architektonisch umrahmt, etwa auch als Rundbogenfenster zwischen zwei Säulen, welche auf postamentartig vortretendem Sockel stehen und ein gerades Gebälk tragen, wie in der Casa di Livia.

Diejenigen Partien der Decoration, welche bei dem Wechsel in der Ausführungsart gewannen, waren eben die Durchblicke; der Uebergang zur Flachmalerei, für die Architektur-



Fig. 286. Wandgemalde, genannt die aldobrandinische Hochzeit. Vatican.

formen zunächst eine Demüthigung, bedeutete für die figurirten Landschaften die Rückkehr zu dem ihrer Natur Gemässeren. Sehr bald wiederholte sich hier, was wir bei der Mosaik beobachteten; die Decorationsmaler vermieden das Unnöthige, neue Landschaften zu componiren, und copirten mehr oder minder frei bekannte Staffeleibilder. Mochte das Sujet auch ein heroisches, ein tragisches sein, die Figuren agirten immer in einer landschaftlichen oder architektonischen oder gemischten Scenerie: an die Stelle der Landschaft mit Staffage trat das Historienbild mit architektonischem oder landschaftlichem Hintergrund. So kehrte das Gemälde, welches vordem in die Mosaikböden geflüchtet war, an die Wand zurück, auch als Product zweiter Hand, und auch nicht in der dominirenden Stellung der weiland polygnotischen Frescomalerei. Die römischen und pompejanischen Wandgemälde bilden immer nur das räumlich beschränkte Mittelstück der nach wie vor architektonischen Decoration.

Die langen Wände der Peristyle decorirte man in der früher geschilderten Weise, nun aber in blos gemalter Ausführung, als fingirte Veranden mit Ausblick in weite Landschaft, darin aller Reichthum der südlichen Natur mit der ganzen Fülle antiker baulicher Scenerie und figürlicher Staffage ausgeschüttet ward. Das Landschaftliche war in der antiken Malerei,

soweit wir urtheilen können, plastisch aufgefasst. Die Figuren konnten aus dem Genre gewählt sein, Hirten, Jäger, Schiffer, nach Art der jeweiligen landschaftlichen Scenerie, oder aus der Mythologie, das heisst aus der Historienmalerei. Besonders beliebt zur figürlichen Ausstattung dieser langgestreckten und durch die einschneidenden Pilaster ungezwungen in Felder zerfallenden Landschaften waren die Irrfahrten und Abenteuer des Odysseus. Jede der im Anschluss an die homerische Odyssee componirten Scenen kam in ein Feld zu stehen, doch greift jede Scene hinter dem Trennungspfeiler durch in das Nachbarfeld über, damit der Grundgedanke, die einheitlich vor dem Blick sich ausbreitende Landschaft, bewahrt bleibe. Das classische Beispiel sind die schönen Odysseelandschaften, welche in einem antiken Hause am Esquilin auf dem Wandbewurf vorgefunden, abgelöst und in den Vatican verbracht worden sind. Die 60 Fuss lange Wand theilten zwölf Pilaster in elf Felder; die kräftig rothen Pilaster mit Bronzekapitellen wurden noch gehoben durch hinter ihnen sichtbar werdende schwarze. Dies Pfeilersystem war perspectivisch gezeichnet, sie sowohl als auch die hinter ihnen sich entwickelnde Landschaft al fresco gemalt, die Figuren pastos aufgesetzt. Erhalten sind vier Felder mit dem Lästrygonenabenteuer, das Mittelfeld mit dem Palast der Kirke und anderthalb Felder mit Scenen aus der Unterwelt.[1]) In anderen derartigen Decorationen fällt der ideelle Ausblick nicht auf freie Landschaft, sondern auf Architektur, oder auch in architektonische Interieurs, welche aber immer von Figuren belebt sind. Beispiel eines auch langgestreckten Durchblicks in ein Interieur ist das berühmte, ebenfalls im Vatican aufbewahrte Gemälde der aldobrandinischen Hochzeit (Fig. 286).



Fig. 287. Tänzerin. Relief aus dem Theater zu Athen. Nach Photographie.

Nicht immer bewahren die Durchblicksgemälde den grösseren Stil, den historischen Charakter. Es hat sich eine besondere Gattung abgezweigt, welche in engeren Grenzen bleibt, nicht aus dem Rahmen des Wohnhauses hinausgeht. Es sind die gemalten Gartenwände. Das Peristyl ist ja der Hausgarten, um welchen ein Säulengang geführt ist. Wie der Raum im städtischen Wohnen meist beschränkt war, so pflegten auch die bürgerlichen Hausgärtchen der Pompejaner recht bescheiden zu sein.

[1]) Karl Wörmann, Die antiken Odysseelandschaften. Vergl. desselben Landschaftsmalerei der Alten

Ihnen allen aber sieht man das Bestreben an, mit allen Finessen einer manchmal an japanische Weise erinnernden Kleinkünstelei das Blumenstückchen zu einem Prachtstück, mit Bassin, Fontaine und Sculpturschmuck herauszuputzen. Hier nun war die ideelle Raumerweiterung ganz besonders am Platz. Den weiten Garten, den Park mit Bosquets und seltenen Pflanzen, welchen man in Natur nicht haben konnte, liess man sich an die Wand malen, und zwar mit allem Zubehör, dem Brunnen mit Silens- und Nymphenstatuen, den Vögeln, wie sie in Bäumen und Büschen leben. Vorn aber zieht sich ein Stacket entlang, leichtes Gegitter aus dünnen, diagonal sich kreuzenden Holzleisten nachahmend.

Die ihres Surrogatcharakters bewusste Architekturmalerei hielt sich anfangs in den Grenzen des struetiv Möglichen; alle Bauglieder, Sockel, Pfeiler, Säulen und Gebälke, Quadern, Platten und Simse, ahmten Volumen und Verhältnisse ihrer wirklichen Vorbilder nach. Daher eignete ihnen eine gewisse Schwere, auch in den besten Exemplaren. Wenn dieser naturtreue schwere Stil sich auch bis in den Beginn der Kaiserzeit behauptete, so bildete sich daneben doch ein neuer heraus, welcher freier und leichter zu erscheinen wünschte. Schon früh hatte die strengperspectivische Zeichnung den Anforderungen des decorativen Zwecks Einräumungen machen müssen; mehr und mehr entfernte sich der Maler von den Gesetzen baulicher Realität und gestattete seinem Pinsel, der regeren Phantasie zu folgen, ohne doch den Faden ganz aus der Hand zu geben. Die decorative Wandmalerei will ihr eigenes Princip entwickeln, aber auf dem soliden Boden des einmal angenommenen architektonischen Princips.



Fig. 288. Bacchantin.
Aus einer pompejanischen Wandmalerei

Als ein Höchstes in der decorativen Architekturmalerei des ersten vorchristlichen Jahrhunderts bezeichnen wir diejenige des antiken Hauses im Garten der Farnesina. Hier waltet bereits eine reichere Phantasie, zugleich aber der edelste Geschmack. Unter Anderem überrascht Auswahl und Anordnung des Figürlichen, desjenigen Elementes, welches eine immer grössere Rolle im Ganzen dieser Decorationen sich zu erobern daran war.

Zum Schlusse dieses Abschnittes theilen wir noch zwei Bildwerke mit, welche wieder recht geeignet sind, das Wechselverhältniss zwischen Reliefdarstellung und Malerei ins Licht zu setzen. Das Relief diente mit anderen gleichartigen als decorative Füllung irgend eines architektonischen Rahmens im Theater zu Athen (Fig. 287); die Malerei stand, wie viele ähnliche, im Centrum eines Panneaux in einem pompejanischen Zimmer (Fig. 288). Die Verwandtschaft zwischen der athenischen Tänzerin und der pompejanischen Bacchantin leuchtet ein; nur ging der Maler nach der Freiheit seines Pinsels über den Bildhauer hinaus und liess seine Mänade mit hängenden Füssen frei schweben.

Epigonen.

Wie in der Architektur, so sind auch in der Plastik nur griechische Künstler namhaft. Die Römer haben sie in ihren Dienst genommen, stellten ihre Werke bei sich auf und gaben ihnen Beschäftigung, so dass die Künstler zum Theil selbst veranlasst wurden, ihre Heimat aufzugeben und nach Rom überzusiedeln. Einige finden wir in Rom auch im Stande Freigelassener.

In Griechenland war die Sculptur noch nicht ausgestorben. Zufällig verfügen wir über ein paar Gruppen originalgriechischer Sculpturen aus den zwei letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt, welche authentischen Bericht von der damaligen Kunstart geben, die Grabsteine von dem Inselchen Rheneia bei Delos und die Sculpturen aus Thyrea in der Peloponnes.[1]) Beide Classen zehren von überkommenen Motiven und unterscheiden sich durch eine lobenswerthe, wenn auch nicht gerade lebensfrische Sauberkeit der Arbeit.

Zu Athen gab es in den ersten Jahrzehnten des zweiten Jahrhunderts eine wohlhabende Künstlerfamilie, in welcher die Namen Eucheir und Eubulides mit den Generationen wechselten. Ein Eubulides, des Eucheir Sohn, hat ein Gebäude errichtet und mit Statuen ausgestattet, von welchem Reste auf uns gekommen sind; man sah dort sieben Statuen auf Einer Basis, Athena Paionia, Zeus, Mnemosyne, drei Musen und Apollon. Von der decorativ angebrachten Weihinschrift hat sich ein Stück erhalten, ebenso der kolossale Kopf der Athena aus Marmor; der Helm scheint aus Bronze aufgesetzt gewesen zu sein.[2])

Zum dritten Male erscheint in Athen ein Künstler des Namens Polykles, welcher mit seinem Bruder Dionysios zusammen arbeitete; sie waren Söhne des Timarchides, welchen wir im dritten Jahrhundert kennen lernten, und setzten das Erzgiessergeschäft, welches solange schon der Familie gehört hatte, mit Erfolg fort. Diesen Polykles erwähnt Pausanias; er war ein Schüler des Stadieus und machte ein Olympionikenbild, den Ephesier Amyntas, welcher in dem erst 196 eingeführten Pankration der Knaben gesiegt hatte.

Diese Künstler nun waren es neben anderen Griechen, deren Dienste die Römer in Anspruch nahmen, um ihre Tempel mit Götterbildern auszustatten und ihre eigenen Personen in Statuen zu verewigen. In der Porticus des Metellus waren die zwei Tempel, deren oben gedacht wurde; Polykles und Dionysios machten für den Juppitertempel das Bild des Gottes gemeinschaftlich, für den Junotempel arbeitete jeder ein besonderes Bild; dazu gesellte sich noch eine Venus von der Hand des Rhodiers Philiskos, dessen Zeit unbekannt ist. Für den benachbarten Apollotempel machte Polykles' Sohn, welcher wieder Timarchides hiess, einen Apollo Citharoedus, dazu Philiskos einen nackten Apollo. Von einem Timarchides heisst es noch, dass er Athleten, Krieger, Jäger und Opfernde in Erz gegossen habe, das sind also Ehrenbilder verschiedener Art. In den herkömmlichen Typen liessen sich nun auch die Römer abbilden. Ein solcher, Namens Ofellius, erhielt eine von Dionysios und seinem Neffen Timarchides gearbeitete Statue am Markte auf Delos; sie copirt einen Hermes praxitelischen Stils.[3])

---

[1]) Sybel, Katalog IV.
[2]) Mittheil. 1882, Taf. 5.
[3]) Bull. corr. hell. 1881, pl. 12.

Damals also, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, hielt die griechische Kunst, welche schon vorher den Römern nicht fremd gewesen war, in neuer Weise Einzug in die Stadt, welche berufen war, ihr die Wege in alle Welt in damals noch ungeahnter Weise zu bahnen. Es war insbesondere der wichtige Zweig der Erzbildnerei, welcher hier in erster Linie stand. Es machte für die Römer Epoche, was da geschah, und man begreift den Irrthum, welcher sie glauben liess, dieser Einzug in Rom habe auch für die griechische Erzbildnerei selbst Epoche gemacht, habe sie zu neuem Leben erweckt. Plinius trägt vor, mit dem Niedergang der lysippischen Schule sei die Erzbildnerei zurückgegangen und erst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wieder aufgelebt; die Erzbildner dieser Zeit hätten nicht von Ferne an die Vorgänger herangereicht, obwohl sie ganz brave Künstler gewesen seien, Männer wie Antäos, Kallistratos, Polykles von Athen, Kallixenos, Pythokles und ein paar zweifelhafte Namen. Ueber die anderen, welche hier neben Polykles genannt sind, wissen wir nichts.

Ob nun die genannten Plasten, welche wir für Rom thätig fanden, mit dem Baumeister Hermodor auch dorthin übergesiedelt sind, muss dahingestellt bleiben. Von einer ins Gewicht fallenden Auswanderung der griechischen Künstler nach Rom kann vorderhand nicht geredet werden, angesichts der thatsächlichen Fortdauer künstlerischen Betriebes in Griechenland.

Gleichviel nun, ob die Plasten und Sculptoren in Athen oder in Rom arbeiteten, ihre Aufgabe war klar vorgezeichnet. Epigonen wie sie waren, setzten sie das Werk ihrer Vorfahren fort und machten griechische Bildwerke im griechischen Stil. Wo specifisch römische Sachen darzustellen waren, gestalteten sie dieselben nach den nämlichen Regeln, welche sie in Darstellung griechischer Gegenstände zu befolgen gewohnt waren. Nach diesen Grundsätzen sahen wir im Gebiete der Baukunst das Amphitheater entstehen, eine italische Sache, geschaffen in römischer Zeit, aber als Bauwerk doch so echt griechisch gedacht wie nur etwa das Theater selbst; und man möchte glauben, dass es auch Griechen gewesen seien, welche den Pompejanern den Plan machten.

War dort im alten Geiste eine neue Schöpfung gelungen, so scheint es um die Hervorbringungen im Gebiete der Plastik nicht ganz so gut zu stehen. Die erhaltenen Bildwerke der Römerzeit lehren uns, dass die Epigonen des Kalamis und Phidias, des Praxiteles und Lysippos allzu genau in die Fusstapfen ihrer künstlerischen Ahnen traten. Ihr Anschluss an die Vorbilder, welche eine grössere Vergangenheit ihnen hinterlassen, ist mindestens ein Arbeiten aus Reminiscenzen, meist aber wenig verschieden von einfacher Copie, mag auch durch mehr oder minder bewusstes Ineinanderfliessen verschiedener Stilweisen die Ausführung bisweilen einen eklektischen Charakter tragen. Der griechische Genius hatte sein Werk überreich gethan; er ging zur Rast mit seinem Volke.

Da nun den Nachgeborenen die Eigenkraft fehlte, so hatten sie auch keine Eigenart, keinen Stil, nicht einmal Gefühl für Stilwahrheit, welche eben darauf beruht, dass der Stil ein Eigenes, dem innersten Herzen Entflossenes ist. Wer nicht blos zur Schulung, sondern als ernsthafte Leistung in fremden Stilen arbeitet, hat keinen Stil. Dies eben war der Fall auch der griechischen Epigonen. Sie hatten nur insofern Stil, als sie überhaupt griechisch arbeiteten; aber auf diesem weiten Meere der Möglichkeiten schwankte ihr Schifflein steuerlos. Sie copirten und copirten Werke aller Stile. Dies ist das letzte Siegel des künstlerischen Todes. Die Güte der Arbeit ist der einzige Massstab ihres Werthes. Wir aber danken ihnen die Fülle der Statuen, welche der Boden Italiens, vor Allem Roms, Jahr für Jahr herausgibt. Wenn auch nur

Copien, so sind sie für uns werthvoll als Ersatz für die verlorenen Originale aus den Jahrhunderten der Blüthe. Doch können wir noch nicht in allen Fällen nachweisen, nach welchen Vorbildern sie den Römern ihre Götter machten, nach wessen Zeus den Juppiter, nach wessen Hera die Juno.

Jahrhunderte hat die in der gegenwärtigen Fachlitteratur sogenannte neuattische Schule fortgedauert. Meist fertigten die Ateliers decorative Sculpturen für die römischen Prachtbauten, mitunter aber auch werthvollere für die Kunstsammlungen der Mäcene und vorkommenden Falles die benöthigten Ehrenstatuen und Tempelbilder. Einige Hauptvertreter aus den letzten Zeiten der Republik, von welchen die beginnende Kaiserzeit nicht scharf getrennt werden kann, sind zu nennen. Der Ercole Farnese des Glykon wurde bereits auf Seite 270 mitgetheilt als muthmasslicher Abkömmling des lysippischen Herakles. Des Antiochos Athena in Villa Ludovisi ist eine Copie der Parthenos des Phidias; wir können hinzufügen, dass Statuen des Oceanus und des Juppiter sich in der Sammlung des Asinius Pollio befanden. Ein Apollonios machte nach dem Brande von 84 den neuen Juppiter Capitolinus aus Elfenbein; ob dieser Künstler unter den gleichnamigen Urhebern einiger erhaltener Werke zu suchen ist, wissen wir nicht. In deren Reihe steht an der Spitze Apollonios, Nestor's Sohn, mit dem »Torso des Belvedere«, Herakles ausruhend, nach einem Vorbilde etwa lysippischer Schule (Fig. 289). Archias, Apollonios' Sohn, aus Marathon, ist nur durch Inschrift bekannt, aber von Apollonios, des Archias Sohn, haben wir einen Bronzekopf aus Herculaneum, Copie des polykletischen Doryphoros. Den Namen Apollonios trägt auch eine praxitelische Satyrstatue in Petworth und ein Apollo auf Majorca. Einige Frauenstatuen für das Heräon zu Olympia arbeiteten nach den mehrgenannten Typen des vierten Jahrhunderts Dionysios, Apollonios' Sohn, Eros und der freigelassene Aulus Sextus Eraton.



Fig. 289. Torso des Belvedere. Seitenansicht. Nach Photographie.

Ein Kleomenes machte »Thespiaden« für Asinius Pollio; »Thespiaden« kommen auch unter den Werken des Praxiteles vor. Kleomenes, des Kleomenes Sohn, meisselte in augusteischer Zeit den sogenannten Germanicus des Louvre nach einem älteren Bilde des »Hermes logios«, ein dritter Kleomenes den Rundaltar mit Reliefdarstellung der Opferung Iphigenias, anlehnend an Timanthes' Gemälde. Die Kleomenesinschrift an der Fussplatte der »mediceischen Venus« ist modern; doch gehört die in der Porticus Metelli (Octaviae) gefundene Statue unserem Zeitraume an, ebenso wie vielleicht auch die blühende Gestalt der »capitolinischen Venus«. Von dieser Enkelin der knidischen kann recht wohl gesagt werden, dass hier nicht Marmor, sondern Fleisch gemeisselt sei.

Euandros ward von Antonius nach Alexandria geführt und kam von dort als Kriegsgefangener nach Rom; freigelassen von M. Aemilius Avianianus, nannte er sich hinfort C. Avianius Evander. Er war Erzbildner und Ciseleur; seine Trinkgefässe wurden geschätzt. Auch übertrug man ihm, den Kopf des palatinischen Apollo herzustellen. Ein Freigelassener war auch M. Kossutios Kerdon unbekannter Herkunft, dessen zwei Satyrknaben, nach Originalen des ausgehenden fünften Jahrhunderts copirt, das British Museum besitzt. Diogenes lieferte Sculpturen für das Pantheon des Agrippa, Firstfiguren und Karyatiden; eine der letzteren möchte man in einem Marmor des Vatican erkennen, welcher sich auf das Engste an die Koren des Erechtheion anschliesst, jedenfalls also, wenn auch nicht gerade ein Werk des Diogenes, doch ein Beleg für die Art unserer Epigonen ist. Kanephoren in der Villa Albani, gefunden in einer späteren Ruine hinter dem Grabe der Metella, bekennen sich als Werke der Bildhauer Kriton und Nikolaos. Zu den decorativen Sculpturen gehörten nicht in letzter Linie Marmorvasen. Pontios hat eine elegante Brunnenmündung in Gestalt eines Trinkhorns hinterlassen; daran ist eine Mänade in der Art des Skopas gebildet.[1]) Salpion nennt sich der Verfertiger eines Kraters mit bacchischem Relief in Neapel, Sosibios derjenige einer Amphora mit Darstellung der Pflege des Bacchuskindes.



Fig. 290. Dreifussträger. Dresden.
Nach Photographie von Krone

Diese Reliefs lehnen sich auch alle an ältere Vorbilder; Sosibios gehört zu den Aparten, welche dabei über die Blüthezeit hinweg auf den alterthümlichen Stil zurückgriffen. Zu den Vasen kommen noch andere Geräthe, welche in gleicher Pracht aus Marmor hergestellt wurden, Altäre, Dreifussträger, Candelaber. Wir nennen die »Borghesische Basis«, die »Basis Albani«, die »Dresdener Basis«. Von letzterer geben wir eine Ansicht, welche bestätigen wird, was von gesuchtem Stil gesagt wurde. Die Ornamente am unteren und oberen Rande sind im blühendsten »korinthischen« Stil gehalten, wie wir sie etwa an dem Kapitell aus Eleusis auf S. 319 zu betrachten Gelegenheit hatten; dies also ist der echte Stil der Zeit. Die Figuren sind unverkennbar auch mit dem vollen Vermögen gezeichnet und modellirt, welches durch die Jahrhunderte der Blüthezeit erworben worden war. Aber zugleich archaisiren sie; in der gespreizten Haltung und den künstlich gelegten Gewandfalten treiben sie Alterthümelei (Fig. 290). Mag sein, dass der Beweggrund weder Unvermögen schlechthin noch Affectation war; man hat diesen archaisirenden Stil früher »hieratisch« genannt, neuerdings statt dessen »tektonisch«, und in solchen Definitionen Rechtfertigungsgründe zu finden geglaubt. Keinenfalls spricht der Künstler hier seine natürliche Sprache. Dieselbe Erscheinung kehrt

[1]) Bull. d. c. municipale 1875, tav. 12

auch in Votivreliefs wieder; insbesondere denken wir an den öfter vorkommenden Aufzug der delphischen Gottheiten. Es sind ausgeführte Relieflandschaften mit vorwiegender Architekturdarstellung, echter Stil der hellenistisch-römischen Zeit; nur die Figuren affectiren den alterthümlichen Stil.

Eine Reihe Künstler sind aus Inschriften und Werken bekannt, welche Ephesos und anderen Städten Kleinasiens angehören, zeitlich in die letzten vorchristlichen Jahrhunderte fallen und an dem Charakter der Epigonenkunst Theil haben. Zur allseitigen Beleuchtung der damaligen Kunstweise wird es beitragen, wenn wir uns der denselben Jahrhunderten angehörenden Terracotten kleinasiatischen Ursprungs erinnern; dieselben entbehren nicht manchen künstlerischen Reizes, unterscheiden sich aber von älteren, etwa den Tanagräern, durch eine andere Art Abhängigkeit von den Werken der Blüthezeit: deren unmittelbare, dabei aber individuell ausgeprägte Kinder waren die Tanagräer, während unter den kleinasiatischen Terracotten directe »Copien berühmter Meisterwerke« angetroffen werden.

Zuerst nun die Künstler aus Ephesos. Agasias, Dositheos' Sohn, der kundige Verfertiger des »borghesischen Fechters«, wird das Vorbild zu diesem Werke in einer Kampfgruppe lysippischer Schule gefunden haben. Sein Zeitgenosse Agasias, Menophilos' Sohn, um 90 herum für Delos thätig, ist vertreten durch eine dem borghesischen Fechter verwandte Statue.[1]) Dessen Sohn hiess wieder Menophilos. Herakleides, Agauos' Sohn, von Ephesos und Harmatios nennen sich die Künstler einer als Ares ergänzten jugendlichen Statue des Louvre.



Fig. 291. Venus von Milo. Louvre.
Nach Photographie von Lévy.

Archelaos, Apollonios' Sohn, aus Priene, machte um 100 die Londoner Tafel der »Apotheose Homers«; ein im Geiste der alexandrinischen Litteraturstudien geschaffenes Relief mit entwickeltem landschaftlichem Hintergrund: am Fuss des Parnasses, vor einem ausgespannten Teppich, nimmt Homer thronend die Huldigung

[1]) Bull. corr. hell. 1884, 178, u. 14 Fig.

der Historie, Poesie, Tragödie, Komödie und so fort entgegen; höher am Berghang öffnet sich die korykische Grotte, darin Apollon Kitharoedos steht, davor ein Dreifuss und eine Dichterstatue; der Reigen der Musen umschwärmt den Gipfel, auf welchem Zeus mit dem Adler gelagert ist.[1]) Kleinasien wird auch Menophantos angehören, welcher in der Inschrift sein Werk ausdrücklich als »Copie der troischen Aphrodite« bezeichnet.



Fig. 292. Venus vom Esquilin. Rom. Nach Photographie.

Alexandros (oder Agesandros), des Menides Sohn aus Antiochia am Mäander, lautet der Name auf einer jetzt verschollenen Künstlerinschrift, welche von Einigen mit der »Venus von Milo« des Louvre in Verbindung gebracht wird. Wie es sich mit der Inschrift verhalten mag, die Statue gehört der Epigonenzeit an. Einst hatte Phidias das Schema des auf niedrige Stufe — bei ihm eine Schildkröte — gesetzten Fusses für Aphrodite formulirt und die Grossheit der Gestalt vorgebildet, das vierte Jahrhundert alsdann den blühenden Leib modellirt, Praxiteles das Antlitz so hold beseelt, die Diadochenzeit hatte die Wahrheit des Nackten vielleicht durch einige Naturalismen gehöht und den Hals so schlank, den Kopf so klein gebildet. Endlich war es die Römerzeit, welche das grossanmuthige Weib zu einer zwar wirkungsvollen, aber der Wirkung zuliebe anatomisch fehlerhaften Nischendecoration entwerthete. Immer noch ist die Venus von Milo aber unsere vollendetste Frauenstatue aus dem Alterthum, würdig der allgemeinen Bewunderung, der lehrreichste und anziehendste Auszug und Niederschlag der Geschichte der griechischen Plastik (Fig. 291).

Höheres Ansehen als die meisten der vorher genannten genossen in der Römerwelt zwei Künstler, welchen einige Worte mehr zu widmen sind, Pasiteles und Arkesilaos.

Pasiteles, Grieche aus Unteritalien, durch die Lex Plantia Papiria (88) des römischen Bürgerrechts theilhaftig geworden und nach Rom übergesiedelt, studirte die Kunst mit Bemühen nach den Alten wie nach der Natur, ward ein Schulhaupt und ein Begünstigter der kunstliebenden Gesellschaft. Der gelehrte Varro pries ihn hoch; auch durch Cicero wissen wir Einiges über ihn. Sein Studium der Alten war gründlich; er hat in fünf Bänden alle sehenswerthen Kunstwerke in der Welt beschrieben *(quinque volumina nobilium operum in toto orbe)*. Pasiteles machte auch die Entdeckung, dass die Kunst des Modelleurs (die Plastik im engeren Sinne) die Mutter der Cälatur, der Erzbildnerei und der Sculptur sei, und in Bethätigung dieser Erkenntniss schuf er, der alle drei Techniken in gleicher Vollkommenheit

[1]) Jahn und Michaelis, Griechische Bilderchroniken.

beherrschte, kein Werk, ohne es vorher in Thon modellirt zu haben. Auch modellirte er nach der Natur, einmal am Quai, wo eben afrikanische Bestien in Käfigen ausgeschifft worden waren, einen Löwen, als plötzlich aus einem anderen Käfig ein Panther ausbrach und den fleissigen Künstler in Gefahr brachte. Ueber seine Werke ist herzlich wenig überliefert. Er arbeitete einige Götterbilder für den Junotempel in der Porticus Metelli; ein elfenbeinerner Juppiter wird an anderer Stelle genannt. Er war auch ein Meister in Silberarbeit; so verewigte er einen Moment aus der Kindheit des Schauspielers Roscius, da diesen eines Nachts die plötzlich erwachte Amme in der Wiege fand, im Schlaf von einer Schlange umwunden. Bei der Composition mochte ihm das Vorbild des schlangenwürgenden Kindes Herakles gute Dienste gethan haben. Als des Pasiteles Schüler hat sich **Stephanos** an einem erhaltenen Marmor der Villa Albani bekannt, übrigens ein neuer Brauch. Die Statue ist ein ruhig stehender Jüngling mit gehobener Hand, einem Original der »Vorblüthe« nachgearbeitet und genau übereinstimmend mit dem »Orestes« unserer Fig. 130; daher dürfen wir auf Abbildung der Statue in Villa Albani verzichten.[1] Statt dessen schalten wir hier einen anderen Marmor römischer Zeit ein, welcher ebenfalls ein Original aus der Vorblüthe zu Grunde liegen hat, die »esquilinische Venus«, über deren genrehaftes Motiv auf S. 149 das Nöthige gesagt wurde (Fig. 292). Das Einzige, was wir sonst noch über Stephanos wissen, ist, dass er »Appiaden« für die Kunstsammlung des Asinius Pollio gearbeitet hat. Wiederum des Stephanos' Schüler nennt sich **Menelaos** an einer Marmorgruppe der Villa Ludovisi, welche Winckelmann »Orest und Elektra«, Andere anders benannt haben. Es ist nichts als die Copie eines attischen Originals der spätpraxite-



Fig. 293. Gruppe in Villa Ludovisi, genannt Orest und Elektra.
Mit Inschrift des Künstlers Menelaos.
Nach Photographie

[1]) Vergl. A. Flasch, Vorbilder einer römischen Kunstschule (Archäol. Zeit. 1878).

lischen Zeit. Menelaos hat aus einer jener Grabkapellen mit Figuren in höchstem Relief, von welchen auf S. 250 und zu Fig. 206 die Rede war, die Figuren allein, nun als Rundbilder, wiederholt, ob als Decoration etwa wieder eines Grabdenkmals, oder für ein Kunstcabinet, steht dahin. Dabei hat er vom architektonischen Gehäuse des Originals nur ein Stück der Rückwand in sein Werk hinübergenommen, welches dem linken Fuss des Jünglings zur Stütze und zugleich dem Künstler als Tafel zur Aufnahme seiner Unterschrift dienen konnte (Fig. 293).

Arkesilaos wurde vielleicht von L. Lucullus, seinem Gönner, welcher 88 in Athen war, von dort nach Rom gebracht.[1]) Auch ihn schätzten und beschäftigten Varro und Asinius Pollio. Julius Cäsar gab ihm die Stammmutter seines Hauses, die »Venus Genetrix«, für deren Tempel in Arbeit; als letzterer 46 geweiht wurde, musste das noch unfertige Bild doch aufgestellt werden. Lucullus, der Jüngere, bestellte bei ihm für den Preis von bald 60,000 Thalern ein Bild der »Felicitas«, dessen Vollendung durch den Tod des bei Philippi (42) gefallenen Bestellers und den des Künstlers selbst verhindert wurde. Auch Arkesilaos war gross im Modelliren; seine Thon- und Gypsmodelle standen hoch im Preise. Der römische Ritter Octavius bezahlte ein Talent für das Gypsmodell zu einem Mischkrug, welcher natürlich mit bacchischen Emblemen verziert war. Die Künstler selbst gaben für seine Modelle mehr als die Liebhaber für fertige Werke. In dieser Thatsache verräth sich die Impotenz der Epigonen. Arkesilaos' Hauptbild war jene »Venus Genetrix«, bekleidet, ein Amor hing ihr hinter der linken Schulter und blickte über dieselbe herüber, ein anmuthig spielendes Motiv, dessen Anschauung uns atheuische Marmorstatuetten, Terracotten und Münzen in allerlei Variationen gewähren.[2]) Die »Glückseligkeit« (Felicitas, Eutychia) hält auf einer Münze gleicher Zeit (44) die Symbole des Krieges und des Friedens, Lanze und Caduceus. »Nymphen tragende Centauren« befanden sich in der Sammlung des Asinius Pollio, eine Modification des Motivs »Mänaden tragender Centauren«, welches in pompejanischen Wandmalereien vorkommt. Eine Marmorgruppe besass Varro, eine Löwin von Amoretten umspielt, einige hielten sie gefesselt, andere zwangen sie aus einem Horn zu trinken, wieder andere beschlugen (das heisst antik beschuhten) ihre Füsse. Gruppen verwandter Art begegnen in pompejanischen und anderen Mosaiken. Lauter hellenistische Ideen, welche für den Fall arrangirt und schön ausgeführt zu haben des Mannes Verdienst war.

All' den vielen Griechen sind nur ein oder zwei Namen römischen Klanges anzufügen, Coponius und der zweifelhafte Decius. Coponius machte die »vierzehn Nationen«, Personificationen von Völkerschaften, also weibliche Gewandstatuen mit bezeichnenden Attributen, wohl auch mit charakteristischer Körper- und Gesichtstypik auf Grund der hellenistischen Barbarenbilder. Sie standen am Theater des Pompejus, Varro hat ihrer gedacht.

Es muss aber anerkannt werden, dass im Kreise der Architekten das Verhältniss zwischen Griechen und Römern anders steht, für die Römer wesentlich günstiger. Berief doch bereits König Antiochos Epiphanes (176) einen römischen Bürger, Cossutius, um den von den Pisistratiden unfertig hinterlassenen Riesentempel des olympischen Zeus in Athen zu vollenden; auch diesmal kam das Werk nicht zu Stande, doch die Pläne des Architekten wurden allgemein bewundert. In der Folge sind die Baumeisternamen lateinischen Klanges bedeutend

[1]) L. Urlichs, Arkesilaos 1887.

[2]) Reifferscheid, Annali 1863. Wissowa, De Veneris simulacris Romanis 1882. Vergl. Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich 3. Taf. 1. 2.

in der Mehrzahl gegenüber den griechischen. Es hat auch nichts Auffallendes, zu finden, dass die Römer eher Baumeister wurden als Bildhauer.

Zur Zeit des Pasiteles und Arkesilaos stand ein Maler in besonderem Ansehen, Timomachos von Byzanz. Plinius zählt mehrere seiner Werke auf, die bedeutendsten waren sein »rasender Aias« und eine »Medea über dem Mord ihrer Kinder brütend«. Letzteres zu vollenden hinderte den Künstler sein Tod. Wie Euripides den Seelenkampf der Medea geschildert und ein oder anderer Maler ihn bereits früher auf die Tafel gebracht hatte, so stellte Timomachos ihn dar; das Schwert schon in Händen, blickt sie von der Seite nach den Kindern hin, welche arglos ihre Spiele treiben. Wandgemälde geben eine Idee von dem Bilde, besonders eines aus Herculaneum von dem ergreifenden Pathos der Hauptfigur. Die Finger verschlungen, die Daumen gegeneinander gepresst, das Gesicht vom äussersten Weh verzogen, steht sie da, ein vollkommenes Bild der Verzweiflung ohne Ausweg. Scharf antik und vorchristlich ist die Empfindung, aber der künstlerische Ausdruck von ewiger Wahrheit. Wenn Plinius recht berichtet war, dass Timomachos Caesars Dictatur erlebte, so hat dieser Maler unter seinen Zeitgenossen das Höchste geleistet.[1])



Fig. 291. Erzstatue eines Redners. Florenz.
Nach Photographie

Angesichts der Thatsache, dass die arbeitenden Künstler mit wenigen Ausnahmen Griechen waren, und im Auge haltend, dass die Darstellung römischer Gegenstände in den langher ausgebildeten Methoden der griechischen Kunst geebnete Wege vorfand, dürfen wir uns nicht länger wundern, wenn das Porträt eine unabsehbare Reihe glücklichster Schöpfungen aufzuweisen hat. Die Gattung der römischen Porträts ist nur scheinbar etwas Neues und eigenthümlich Römisches, in Wirklichkeit lebt hierin lediglich die realistische Porträtirkunst fort, als deren ansprechende Beispiele wir den Sokrates und Euripides, den Menander und Demosthenes bewunderten. Die Römerköpfe sind rasirt, wie es seit Alexander allgemein üblich war. Die Benennung der erhaltenen ist nur zum kleinsten Theil gesichert; eine gute Hilfe gewähren überall die Münzen mit Porträtköpfen. Scipio, Pompejus, Cicero und Andere glauben wir zu besitzen.[2])

[1]) Eben wegen seiner Bedeutung haben ihn Viele in die hellenistische Periode hinaufgerückt. Vergl. darüber C. Robert, Archäol. Märchen.

[2]) Visconti, Iconographie romaine. Bernoulli, Römische Iconographie. Imhof-Blumer, Porträtköpfe auf römischen Münzen.

Die Tracht der römischen Porträtstatuen erfordert einige Bemerkungen. Beginnen wir mit der völligsten, der weiblichen, so lehrt der Augenschein, dass dieselbe in den zahlreich vorhandenen Grab- und Ehrenstatuen, mit welchen auch sonst vorkommende Darstellungen übereinstimmen, mit der griechischen identisch ist. Noch mehr, auch in diesem besonderen Kunstzweige waren die Bildhauer der Mühe überhoben, neue Draperien zu componiren, sie waren in der bequemen Lage, die statuarischen Typen des vierten Jahrhunderts einfach copiren zu dürfen. Es genügt, an die Statuen der Damen von Herculaneum zu erinnern; besonders sei auf die Familie des Balbus aufmerksam gemacht, dessen eine Tochter nach ihrer zu Neapel befindlichen Statue auf S. 254 abgebildet wurde. Blos die Köpfe sind porträtgetreu; auch die Frisuren, deren wechselnde Moden correct wiedergegeben wurden.



Fig. 295. Reiterstatue des Balbus. Aus Herculaneum. Neapel. Nach Photographie.

Nicht ganz so sclavisch war die Abhängigkeit in der Männertracht. Die römische Toga ist von Haus aus allerdings identisch mit dem griechischen Himation, welches mit reicher Faltengebung kunstvoll um die rechte Seite genommen wurde; die Enden warf man über die linke Schulter. Die ganze Figur ward bis an den Hals verhüllt, nur die rechte Hand kam eben hervor, wie es die Sophoklesstatue und das einen ähnlichen statuarischen Typus wiederholende Reliefbild des Sohnes Soterion's auf S. 316 zeigen. In der Absicht nun, den rechten Arm immer freier zu machen, liess man den Mantel an dieser Seite in rundem Bogen tiefer und tiefer fallen, wodurch der eigenthümliche Typus der Toga sich herausbildete. In den Bildwerken lässt sich diese Umwandlung durch ihre Phasen verfolgen. Eine der früheren Entwicklungsstufen vergegenwärtigt die Seite 375 abgebildete Bronzestatue eines Redners (Fig. 294). Auf Besonderheiten der römischen Amtstracht ist hier nicht einzugehen. Verhüllung des Hinterhauptes durch Hinanfziehen des Mantels, bei den Frauen Zeichen matronaler Würde, nahmen die Männer bei Opfern vor.

Auch die militärische Tracht der Römer schloss sich der griechischen an. Bedeutendster Typus ist in diesem Gebiete die Panzerstatue; die Panzer waren den Körperformen angepasst und mit getriebenen Figuren reich verziert in der Art der früher erwähnten »Bronzen vom Siris«. Die Verzierungen konnten sinnbildlich auf die Person des Trägers Bezug haben.

Reiterstatuen waren in römischer Zeit so beliebt wie in hellenistischer. Als Probe geben wir eine Abbildung derjenigen des Balbus aus Herculaneum, jetzt in Neapel. Pferd und Reiter sind noch durchaus erfreulich anzusehen, wohlgebaut und voll Kraft (Fig. 295).

Endlich ist der idealisirenden Typen zu gedenken, welche die Person als Heros oder Gott darstellen. Auch in der Römerzeit behauptete sich die idealisirende Bedeutung unbekleideter Darstellung. Es ist der Typus der *statuae Achilleae,* welche den Mann wie einen griechischen Heros geben, mit der Lanze in der Hand *(nudae tenentes hastam).* Andere wurden nach Umständen als Juppiter, stehend oder thronend, als Mercur oder Bacchus abgebildet, Damen als Ceres oder Flora, später auch als Venus. Die dabei benutzten künstlerischen Typen lassen sich ohne Ausnahme als Schöpfungen der griechischen Kunstblüthe erweisen.

Zweite Periode. Die Kaiserzeit.

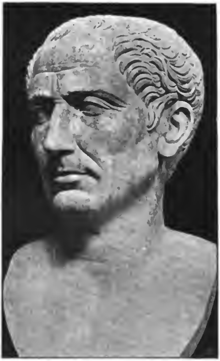


Fig. 296. Julius Cäsar. Büste zu Neapel. Nach Photographie.

Das Weltreich war fertig, es umfasste zum ersten Male Orient und Occident, die sämmtlichen Länder des Mittelmeeres. Die antike Welt war eine Monarchie geworden. Träger des Geistes dieser, der römischen Welt ist hinfort der Kaiser. Die Folge der Cäsaren gibt den Leitfaden der Geschichte.

Auf der Schwelle der Zeiten, wie Alexander, steht auch **Julius Cäsar** (Fig. 296). Nach der Form gehörte er noch der Republik. Aber der Schöpfer der neuen Epoche, welcher die Gedanken aussprach, als deren Vollstrecker sich der kluge Erbe bekannte, zählt nicht als letzter Republikauer, sondern als der Reigenführer derer, die künftig seinen Namen als Titel führten.

Julius Cäsar, der geniale Feldherr, grosse Staatsmann, geistvolle Schriftsteller, entwarf auch bedeutende Projecte zur baulichen Gestaltung Roms (54). Nur Weniges durfte er selbst vollenden, sein Tod hob die Ausführung für seine Nachfolger auf. Der Markt hatte längst nicht mehr Raum genug, seit er das Forum nicht der Stadt allein, sondern der Welt geworden war. Zur Entlastung des Forum Romanum sollte als Gerichtsmarkt ein zweites, das **Forum Julium** dienen, zu den Bürgerversammlungen die **Saepta Julia** auf dem Marsfelde. Ferner plante er den Neubau des Rathhauses (**Curia**), noch eine **Basilica**, nachher als **Julia**

geweiht; ihren weiten Raum überblickt man auf unserer Abbildung der Ruine des Castortempels (unten unter Tiberius). Es war eine Pfeilerbasilica mit doppeltem Umgang; Rundbögen verbanden die Pfeiler statt gerader Gebälke. Nach dem Forum war die Façade ebenfalls mit Pfeilern geöffnet; dorische Halbsäulen dienten zur architektonischen Belebung. Das Theater, später unter Marcellus' Namen geweiht, ward bereits früher genannt. Eine griechische und eine lateinische Bibliothek sollten sich anreihen, ein Tempel des Mars. Der mythischen Stammmutter seines, des julischen Hauses, der Venus Genetrix, hat Cäsar inmitten des Forum Julium in der That einen Tempel errichtet; des Tempelbildes von Arkesilaos' Hand gedachten wir früher, auch kaufte er zu seiner Ausschmückung für den enormen Preis von achtzig Talenten die zwei Bilder des Timomachos, Aias und Medea. Unter den Colonien Cäsar's treten Karthago (Veneria) und Korinth (Laus Julia Corinthus) bedeutend hervor.



Fig. 297 Augustus. Statue aus Primaporta. Vatican. Nach Photographie

Von Augustus bis Hadrian.

Augustus.

Nach Cäsar's Tode (44) hatte sein Grossneffe und Adoptivsohn Octavianus noch dreizehn Jahre zu kämpfen, bis er durch den Sieg von Actium Herr der Lage wurde und als erster Augustus die Regierung des Reiches übernahm (31).

Es ist nicht mehr als billig, dass wir seine Gestalt zuerst im Kriegsgewand vorführen, zugleich als ein schönes Beispiel der vorgedachten Classe der Panzerstatuen. Es ist der Marmor aus der Villa seiner Gemahlin Livia, zu Prima Porta, fünf Miglien von Ponte Molle (Fig. 297). Hoheitvoll, die Rechte mit der Geberde der Anrede erhebend, steht der Kaiser wie vor seinem Heere, die Lanze im linken Arm, den Mantel herabgestreift und halb zusammengerollt umgenommen. Unter dem Besatz der Panzerränder kommt der Leibrock hervor; der Panzer selbst ist plastisch den Körperformen angepasst und in getriebener Arbeit mit reichem und sinnvollem Schmuck verziert. In der Mitte ist ein Erfolg des Kaisers bildlich dargestellt, welcher ihm und Rom theuer war, die Wiedergewinnung der einst von Lucullus an die Parther

verlorenen römischen Feldzeichen. Der römische Kriegsgott, Mars, steht vom Wolfe begleitet bereit, eines der Feldzeichen aus der Hand des Parthers in Empfang zu nehmen. Seitwärts, links und rechts, sind zur Erinnerung anderer erfolgreicher Unternehmungen keltische Barbaren in trauernder Haltung sitzend angebracht. Apollo reitet auf dem Greif, Diana auf dem Hirsch, die beiden Schutzgötter Roms. Unten lagert die Mutter Erde, das überquellende Füllhorn in Händen, hoch oben aber, als am Himmel, dessen Personification, Coelus, mit ausgebreiteten Händen seinen Mantel über sich wölbt, lenkt der Sonnengott sein feuriges Gespann nach oben, vorauf fliegt Aurora mit der Fackel, sie trägt ein Mädchen mit spendender Kanne, den Morgenthau. Sphinxe schmücken die Schulterklappen. Neben dem Kaiser ist statt einer sinnlosen Stütze ein bedeutungsvolles Attribut angebracht, gleichsam das Hauswappen, Amor auf dem Delphin, sonst der Begleiter der Venus, ähnlich wie hier zum Beispiel der mediceischen Venus gesellt. Denn Venus war die Mutter des Aeneas, auf dessen Sohn Julus aber führte das Haus der Julier seinen Stammbaum zurück. Wenn die Füsse des Augustus entgegen dem Brauch der Wirklichkeit nicht bekleidet sind, so spricht sich hierin ein Idealisiren aus; es ist die Verschmelzung des Panzertypus mit dem Achillestypus. Diese Statue gibt den besten Maassstab für das künstlerische Vermögen, den zutreffendsten Beleg für den künstlerischen Standpunkt der augusteischen Zeit; der statuarische Typus ist überkommen, aber der bedeutende Porträtkopf ist original und das ganze Werk mit gutem Geschmack und in vortrefflicher Arbeit gemacht.[1])



Fig. 298. Augustus thronend. Neapel.
Nach Photographie.

Augustus war nicht ein Eroberer, der Friedefürst und Organisator des Kaiserreiches. Darum führen wir ihn in einem zweiten Bilde vor, welches eine andere Classe von Porträtstatuen vertreten mag, diejenige, welche zum Zwecke des Idealisirens höher greift, den Menschen im Bilde des Gottes gibt. Es ist der Typus des höchsten Weltherrschers, in welchen hier der sterbliche Fürst gekleidet ist. Juppiter nahm Haltung und Tracht vom Zeus, wie Phidias einst es vorgebildet, Lysippos dem späteren Empfinden es angepasst hatte, die nackte Brust, den Mantel um Unterfigur und Rücken gelegt, ein Ende über die linke Schulter, die Linke stützt das Scepter auf, das Haupt umschliesst der Kranz (Fig. 298).

[1]) Vergl. auch E. Hübner, Die Augustusstatue des Berliner Museums.

Auch die Frauen des kaiserlichen Hauses sind in Bildern verewigt. Von Livia zum Beispiel besitzen wir Statuen und Büsten. Hier sei zugleich auch der Sitzbilder römischer Damen gedacht, deren ausgezeichnete Exemplare in den Sammlungen Roms und Neapels aufbewahrt werden; sie gehören der ersten Kaiserzeit an und gehen meist unter dem Namen Agrippina. Ueber den kunstgeschichtlichen Ursprung dieser statuarischen Typen äusserten wir uns früher.[1]) Von einem solchen Typus ist auch die berühmte Büste des British Museum entlehnt, welche in der vom hellenistischen Stil ausgebildeten Decorationsweise aus einem weit offenen Blumen-



Fig. 299. Tempel der Minerva zu Assisi.
Nach Photographie.

kelch hervorkommt. Der Name »Clytia« wird ihr mit Unrecht gegeben; es ist kein mythologisches, kein Idealbild, sondern das vorzügliche, seines Ruhmes durchaus würdige Porträt einer Römerin und vermuthlich einer Angehörigen des Kaiserhauses.[2])

Augustus, welchem Vitruvius seine zehn Bücher über die Architektur gewidmet hat, vollendete die begonnenen Bauten und reihte neue an; so das Forum Augusti, welches den

[1]) Seite 254.
[2]) E. Hübner, Bildniss einer Römerin.

Marstempel umschliesst. Er rühmte sich, Rom aus einer Lehmstadt in eine Marmorstadt umgewandelt zu haben. Auf dem palatinischen Hügel baute er den Palast; der Name des Hügels »Palatium« ging auf das Kaiserhaus und von diesem auf alle ähnlich glänzend ausgestatteten Wohnungen über. Daneben fand das Heiligthum des *Apollo Palatinus* seine Stelle und die Bibliothek (jetzt Villa Mills). Den Namen des Augustus aber tragen Baudenkmäler in allen Theilen des weiten Reiches. Wir zählen die Menge dieser Werke nicht auf, sondern gehen dazu über, den Charakter der Kunst im augusteischen Zeitalter zu erfassen.

In der Architektur betrachten wir den schlichten Säulenbau, den Rundbogen in Verbindung mit den Ordnungen, den Gewölbebau.

Zahlreich sind die Tempel im herkömmlichen Säulenbau, durchweg korinthischer Ordnung (Fig. 299). Sie befolgen zumeist die italische Norm auf hohem Unterbau, mit der tiefen Vorhalle und der Freitreppe, und lieben durch aussen angebrachte Halbsäulen eine Ringhalle wenigstens anzudeuten. Besonders fallen als Zeichen der Zeit und des beginnenden Kaisercultes die auf seinen Namen geweihten Tempel *(Romae et Augusti)* in die Aufmerksamkeit. Genannt seien die Tempel zu Ankyra in Kleinasien, zu Athen, zu Pola in Dalmatien. Dazu kommen noch verwandte Culte wie *Fortuna Augusta* und *Genius Augusti* zu Pompeji, letzteres nur eine Kapelle in umschlossenem Hof.

Interessanter ist die Verbindung des Rundbogens mit einer decorativ vorgesetzten Halbsäulenstellung. Zwar kommt auch der schmucklose Rundbogen vor. Ein Beispiel ist das erhaltene Thor in der Umfassungsmauer des Forum Augusti (Arco de' Pantani); mit der Mauer hat auch das Thor die Quadern als vierseitig abgewölbte Polsterquader ausgebildet. Aber gewöhnlich wurde der Rundbogen einem jonischen oder korinthischen Architrav ähnlich profilirt und mit Pilaster- oder Halbsäulenstellung umrahmt. Diese Anordnung findet sich an Stadtthoren und Ehrenbögen. Der Arco di Augusto zu Perugia ist die augusteische Herstellung eines früher zerstörten etruskischen Thorgebäudes. Auf den aus etruskischer Zeit stammenden Thorpfeilern setzt der profilirte Bogen (mit der Inschrift AUGUSTA PERUSIA) ohne Kämpfer an, eingerahmt von zwei glatten Pilastern ohne jede Gliederung. In die Zwickel waren die vom zerstörten etruskischen Bogen noch vorhandenen Kämpfermasken eingesetzt. Auf das Gebälk müssen wir unten zurückkommen. Im Oberstock steht wieder ein profilirter Rundbogen, diesmal zwischen ausgebildeten jonischen Pilastern.

Besser erhaltene Ehrenbögen des Augustus stehen zu Rimini, Susa, Aosta. Dergleichen mögen zuerst bei Triumphalfesten ephemer errichtet worden sein, bis sie monumental ausgeführt wurden. Der *Arcus* hat die Aufgabe, Träger einer Statue oder Quadriga zu sein, und zwar auf einer Strasse, er soll das Bild hoch über das Niveau des Weges und die Köpfe der Verkehrenden erheben. Daher tritt an die Stelle einer blossen Säule, welche zum Tragen eines ehernen Viergespannes ohnedies nicht genügen würde, ein mächtiger Bankörper; von einem Thorweg durchbrochen, stellt er sich quer über die Strasse. Auf diesem Thor als dem Unterbau erhebt sich dann erst das eigentliche Postament der Quadriga, welches im Ganzen die Rolle eines Oberbaues (etwa einer Attika) spielt, ganz wie es bereits beim choragischen Monument des Thrasyllos der Fall gewesen war. Jeder dieser beiden Haupttheile erhält seine eigene architektonische Ausbildung.

Das Thor ist ein breiter Massivkörper, durchbrochen von einem Thorgang unter Tonnengewölbe, welcher sich in den beiden Fronten als Rundbogen präsentirt. Am Fuss des Baues

sondert sich ein oben und unten profilirter Sockel ab. Die senkrechten Thorgewände sind von einem Sims gekrönt. Halbsäulen vor der flachen Wand, eventuell Dreiviertelsäulen an den vier Ecken des Gebäudes tragen ein dreitheiliges Gebälk, bestehend aus Architrav, Fries und kräftigem Gesims. Die Attika ist wieder besonders gegliedert in Sockel, Hauptkörper und Sims. Der Bogen zu Aosta hat eine um den ganzen Bau herumgeführte korinthische Halbsäulenstellung mit Triglyphenfries, im Durchgang unter dem Kämpfer des Tonnengewölbes eine Kleinpilasterstellung. In der Front ist an jedem Pfeiler eine flache Nische angebracht.[1] Es gibt mancherlei Variationen; zum Beispiel der Bogen zu Rimini (Porta Romana) setzt einen decorativen Giebel auf das Hauptgesims. Reliefschmuck kann hinzutreten; Medaillons füllen die Zwickel; in Rimini blicken Köpfe des Juppiter und der Minerva nach aussen, des Neptun und der Venus nach der Stadt zu (Fig. 300). Im Fries sind Opferscenen beliebt; so am Bogen von Susa.

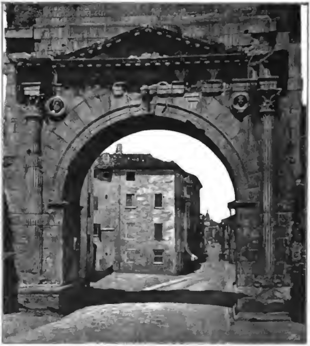


Fig. 300. Porta Romana zu Rimini.
Nach Photographie.

Das System des säulenumrahmten Rundbogens ist ferner auf wirkungsvolle Weise verwerthet in dem Denkmal der Julier zu St. Remy bei Arles in der Provence. Ein Freibau von der Art der alten Thurm- und Spindelgräber, besteht er aus Unterbau, Hauptkörper und Spitze, nun in reichster architektonischer und sculptureller Durchbildung. Jeden der drei Baukörper dachte sich der Baumeister als Pfeiler- oder Säulenhalle, löste also alles Schwere in leichte Gestalt auf; doch ist der Stützenbau unten blos ideell, decorativ, erst oben reell.

Auf schlichten, grossen Stufen erhebt sich der Unterbau mit Sockel und kräftig schattendem Sims; die vier Kanten sind als Pfeiler behandelt, zwischen deren Kapitellen sich schwere Guirlanden spannen. Die Zwischenflächen hat man völlig mit Relief ausgefüllt; malerisch

[1] C. Promis, Aosta, tav. 12

entworfene Kampf- und Jagdgruppen scheinen in dem ideellen Raume innerhalb der vier Pfeiler sich zu bewegen. Dieser schwere Unterbau mit seinen gedrängten Reliefbildern erinnert an den pergamener Altar,[1]) geht aber in der Anordnung der vier Eckpfeiler mit den schwebenden Guirlanden über ihn hinans. Der Hauptkörper ist wirklicher Freibau in Gestalt eines nach vier Seiten sich öffnenden Thorgebäudes (Tetrapylon, Janus Quadrifrons): Rundbogen mit reichsculpirten Archivolten durchbrechen die Wandflächen, korinthische Dreiviertelsäulen an den vier Kanten tragen das Gebälk, welches sich wiederum durch sculpirten Fries und markiges Hauptgesims auszeichnet. Endlich den Abschluss bildet ein korinthisches Rundtempelchen mit Zeltdach (Fig. 301).



Fig. 301. Denkmal der Julier zu St. Remy. Nach Photographie.

Ein verwandtes Schema, doch ohne Anwendung von Rundbogen, befolgt das Grab des Brodfabrikanten und Lieferanten Eurysakes vor der Porta Praenestina (Porta Maggiore) zu Rom. Der Unterbau ist zusammengesetzt aus dicht stehenden Rundpfeilern, deren je drei Trommeln steinerne Kornmaasse oder Teigmulden sind. Ebensolche kreisrunde Mulden füllen die Wandfelder zwischen den Pilastern des Oberstockes, hier aber vorgestürzt und jede mit einem Teigklumpen gefüllt. Die Eckpfeiler haben jonische Kapitelle und tragen ein decoratives Gebälk. Im Fries stellen lebendig gezeichnete Reliefs das Mahlen, Backen, Brodwägen und Verschleissen dar. Die Inschrifttafel hat die Form einer Tischplatte. Als Dachknauf ist ein steinerner Brotkorb aufgepflanzt: in derselben Gestalt ist auch die Ascheuurne gebildet.[2])

Thurmgräber sodann bietet wiederum Syrien, zunächst eine Anzahl die Umgebung von Jerusalem. Sie sind aus dem Fels geschnitten, legen die altsyrische Form des von einer Pyra-

[1]) Al. Conze, Ueber das griechische Relief. [2]) Monum. 2, 58. 59. Annali 1838, M. N.

mide gekrönten Kubus zu Grunde, versetzen dieselbe aber nun mit römisch-griechischen Elementen. Im Kidronthale stehen in einer Reihe die monumentalen Felsgräber, welche populär als die Gräber des Zacharias, des Jakob und des Absalom bezeichnet werden. Das Zachariasgrab, wie alle anderen aus dem gewachsenen Fels geschnitten, bewahrt am reinsten die Grundform des von ägyptischer Hohlkehle gekrönten Kubus und der Pyramide darauf. Aber der Kubus selbst ist im Zeitstil verziert. Auch hier hat eine Auflösung des kubischen Massivs in einen ideellen Freibau stattgefunden: die Kanten sind zu Pfeilern ausgebildet, deren Kapitelle einen mit Rosetten besetzten Hals unter sich haben; zwischen den Pfeilern sind jonische Säulenstellungen angeordnet. Man sollte nur zwei Säulen (in Wirklichkeit



Fig. 302. Felsgrab am Kidronthal bei Jerusalem, genannt Grab des Zacharias.
Nach Photographie von A. Bonfils.

Halbsäulen) zwischen je zwei Pfeilern erwarten; die an die Pilaster stossenden Viertelsäulen sind als Wucherung zu bezeichnen (Fig. 302). Verwandt, aber reicher ist das Absalomsgrab. Es besitzt noch einen Triglyphenfries über dem Architrav der Säulenstellung, und die Pyramide hat sich in eine aus dem Zeltdach entwickelte, gleichsam gedrehte Spitze mit krönender Blume verwandelt. Dieselbe ist so schlank und hochgezogen, dass der gesunde gewachsene Fels zu ihrer Darstellung nicht ausreichte, sondern sie aus Hausteinen aufgesetzt werden musste. Das Jakobsgrab ist eine Höhle mit Vorhalle, welche sich mit zwei dorischen Säulen zwischen Stirnpfeilern öffnet; oben läuft ein Triglyphenfries. Reicher ist das Grab El Massaneh; es weist Quadern mit Randbeschlag auf, Thüren mit ägyptischer Corniche, Triglyphenfries mit füllenden Rosetten in den Metopen und Zahnschnitt dar-

über.[1]) Gleichzeitig sind auch die Felsgräber des nabatäischen Reiches zu Medaïa Salih; neben den architektonischen Elementen der vorbeschriebenen Denkmäler, griechischen Ordnungen und ägyptischer Corniche, tauchen hier wieder die assyrischen Zinnen auf.[2])

Die Zeit letzterer Denkmäler ist gesichert durch Inschriften; sie fallen unter die ersten Kaiser, Augustus und Tiberius. Auch die Felsgräber des Kidronthales werden richtiger in dieselbe Zeit gesetzt als früher, sind also Denkmäler der idumäischen Fürsten. Herodes hat eine grossartige Bauthätigkeit in Jerusalem entwickelt, von welcher litterarische Kunde zu uns gekommen ist; auch sind bedeutende Reste vorhanden, die nördliche und südliche Stützmauer des Tempelberges, aus Riesenquadern mit Randbeschlag aufgeführt, und die Thore in römisch-griechischem Stil.

Den Beschluss dieser Reihe sepulcraler Monumente mache die pseudo-ägyptische Pyramide des Cestius, welcher 29 v. Chr. starb und vor den Thoren Roms dieses fremdartige Grabmal erhielt. Aus Backstein gebaut und mit Marmor verkleidet, trug es auf der vorderen Böschung die lapidare Inschrift; vor der Front standen Säulen, eine eherne Kolossalstatue des Verstorbenen und Malereien in der Gruft machten die Stillosigkeit vollständig.

Alle vorerwähnten Denkmäler sind wichtig, ein jedes in seiner Art, auch für weltgeschichtliche Betrachtung. Aber epochemachend waren sie nicht; Epoche macht nur ein einziges Monument der augusteischen Zeit, das Pantheon, der erste und vollkommenste Kuppelbau in grossem Stil. Das Pantheon ist die grosse That der augusteischen Baumeister. Dies gewaltige Fronthaus der Thermen des Agrippa, geweiht 27 v. Chr., war der erste monumentale Wölbbau, und tritt gleich so wunderbar überwältigend vor uns hin. Hier hat sich Römerwille und Griechensinn vereint, um etwas noch nicht Dagewesenes, und man möchte hoffen Unzerstörbares zu erzeugen. Ein Rundhaus, eine gewaltige Trommel, trägt eine Halbkugel. Die Wand des Rundhauses ist eben so hoch wie die Kuppel, und die Scheitelhöhe der Kuppel ist gleich dem Durchmesser des Rundhauses, 132 Fuss. Würde die Halbkugel nach unten zur vollen Kugel ergänzt, so streifte diese den Boden. Das Innere des Pantheon ist der denkbar einfachste, aber vollkommenste Raumbau, eine zur statischen Möglichkeit ausgebaute Kugel (Fig. 303).

Das fünfschiffige Langhaus des Kölner Domes mit Einschluss der Strebebögen im Querschnitt hat fast genau Platz im Querschnitt des Pantheon, aber einen wieviel vollkommeneren Raumgehalt besitzt das Pantheon.

Zwei Probleme des Gewölbebaues sind hier schon in Angriff genommen, das Widerlagersystem und die Gewölbestructur.

Der Seitenschub der Gewölbelast würde den tragenden Mauerring auseinandersprengen. Daher umstellen sechzehn radial vortretende Strebepfeiler die Trommel. Uns ist von den mittelalterlichen Gewölbebauten, besonders gothischen Kirchen und Domen, geläufig, diese Strebepfeiler unmaskirt und ihre Zwischenräume nach aussen offen stehen zu sehen (vergl. Fig. 304). Auch an antiken Baudenkmälern wird uns diese Art begegnen, das Strebesystem im Aussenbau zu belassen. Am Pantheon aber ist der entgegengesetzte Weg eingeschlagen, welcher für das Alterthum auch vorherrschend blieb, das Strebesystem zum Innenbau gezogen

[1]) Perrot et Chipiez 4, Fig. 125.
[2]) Euting, Nabatäische Inschriften.

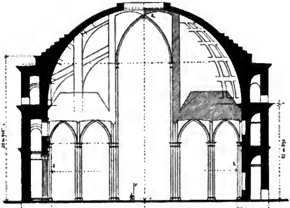


Fig. 303. Querschnitt des Pantheon. Eingezeichnet ist der Querschnitt des Kölner Domes in gleichem Verhältnisse (Durm).



Fig. 304. Strebepfeiler des Kölner Domes.

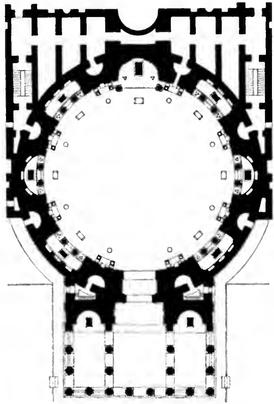


Fig. 305. Grundriss des Pantheon und des anstossenden Theiles der Thermen des Agrippa. (Adler.)

und somit der sonst verlorene Raum zwischen den Strebepfeilern nutzbar gemacht und zu einer ebenso zweckmässigen wie architektonisch wirksamen Ausbildung des Innenbaues verwendet worden.

Der Baumeister des Pantheon umschloss den Kranz der von der inneren Ringmauer ausstrahlenden Strebepfeiler mit einer zweiten äusseren, so dass zwischen dem inneren, die Kuppel tragenden Mauercylinder und dem äusseren ein Abstand blieb, welcher durch die Strebepfeiler in sechzehn Abtheilungen zerlegt wurde. Von diesen Hohlräumen öffnete er acht, mittels einer Durchbrechung der inneren Ringmauer, als breite Nischen gegen den Innenraum.

Die übrigen acht Strebenzwischenräume bleiben verloren; diese Hohlkörper, gebildet also von je einem Strebepfeilerpaar und den sie verbindenden Stücken des inneren und des äusseren Mauercylinders, gaben die starken **Hauptstützen** des Gebäudes ab. Im

Plan des Pantheon erkennt man sie an dem halbkreisförmigen Grundriss ihres Hohlraumes; sie haben alle eine Oeffnung nach aussen (Fig. 305).

Strebepfeiler und äusserer Mauercylinder steigen nicht blos bis zur Höhe der inneren Rotunde auf, sondern begleiten noch den steil ansteigenden Untertheil der Kuppel, den sie mithin verbergen; die innere Rotunde ist nur zweistöckig aufgebaut, die äussere aber dreistöckig.



Fig. 306. Pantheon des Agrippa in Rom. Ansicht.
Nach Photographie

Ferner ist vom Scheitel der Strebepfeiler aus ein System von Strebebogen nach der Kuppel hingespannt, anfangs frei, nachher sich der Kuppel anschmiegend. Diese Strebebögen aber bilden, mit anderen in deren Zwischenräumen eingespannten Rippen und Querbögen, das Skelet einer äusseren Kuppel, welche die innere und Hauptkuppel umspannt, gleichsam als eine aus den Strebepfeilern erwachsende Strebekuppel. Es war nur nöthig, jenes backsteinerne Rippensystem mit Gusswerk zu füllen.

In dieser äusseren Kuppel des Pantheon liegt mithin zugleich das erste Beispiel von Gewölbestructur, aus Rippen und Füllungen bestehend, monumental vor. Die Structur der inneren Kuppel ist ganz unbekannt, wird aber auch in einem System von Rippen und Füllungen bestanden haben, deren äusserer Ausdruck in den Cassetten der Wölbung erkannt werden darf (die Cassetten sind im Querschnitt, Fig. 303, rechts, angedeutet). Das freischwebende Untertheil der äusseren Kuppel ist nach aussen abgetreppt worden, vielleicht unter Berufung auf krönende Treppenpyramiden, deren eine wir am Maussoleum zu Halikarnass kennen lernten (Fig. 306).

Eine der acht grossen Nischen gab, auch nach aussen durchgebrochen, den Eingang ab; die gegenüberliegende Fondnische und die zwei Mittelnischen der Seiten (denn durch Anordnung von Thür und Fond erhält auch der Kreis Längsrichtung mit Seitentheilen) sind mit halbkreisförmigem Grundriss als Hemicyklien gebildet, die übrigen oblong. Sämmtliche acht Nischen haben die Höhe der Rotunde, und ihre Oeffnungen schliessen mit einem Rundbogen ab. Die Fondnische ist hinter ihrem Rundbogen mit einer Halbkuppel gedeckt und in ihrer ganzen Höhe nach der Rotunde hin offen gehalten, eine Apsis; dagegen die zweimal drei Seitennischen sind, einheitlich mit der Wand, zweistöckig gegliedert. Im Untergeschoss öffnen sie sich mit zwei Säulen zwischen Stirnpfeilern; das dreitheilige Gebälk läuft rings herum durch, auch an der Wand hin. Die ursprüngliche Architektur des Obergeschosses ist unbekannt; vielleicht waren die erwähnten Rundbogen offen gelassen und decorativ verwerthet.[1]

Somit umgab ein Kranz von sieben Kapellen den kreisrunden Mittelraum; in jeder fand eine Statue Aufstellung, die Bilder von Cäsar, Mars, Venus und anderen Göttern.[2]

Dem Eingang ward eine modificirt italische Vorhalle gegeben, acht Säulen Front bei drei Säulen und einem Stirnpfeiler Tiefe. Zwei innere Säulenreihen zerlegen die Halle in drei Schiffe, das breitere Mittelschiff führt zu der prachtvollen Erzthür der Rotunde, die Rückwand der schmäleren Nebenschiffe vertieft sich je zu einer halbrunden, mit Halbkuppel gedeckten Bildnische; hier standen die Statuen Augusts und Agrippas, eine jede also im Fond einer eigenen Halle.

Der Nischenbau mit halbrundem Grundriss und Halbkuppeldeckung fand breitere decorative Anwendung; so an dem von Augustus errichteten Kaisergrab. Dasselbe legte den Typus des Kegelgrabes zu Grunde, wie er am Grab der Metella ausgebildet war. Hier möge gleich noch ein anderes Kegelgrab eingeschaltet werden, dasjenige der Plautier am Wege nach Tivoli, in augusteischer Zeit aus Travertin errichtet. Ein quadratischer Unterbau trägt den cylindrischen Hauptkörper, darauf erhebt sich der Kegel. Hier ist nun aber wieder ein neuer Schritt in der architektonischen Ausbildung geschehen: den quadratischen Unterbau hat man selbst wieder zu einem Hochbau entwickelt. Auf einem Sockel stehen Halbsäulen mit Gebälk, deren je zwei eine in Marmor gehauene Grabschrift einrahmen; an der Hauptfront in der Mitte ist diejenige des M. Plautius Silvanus, welcher im Jahre 1 v. Chr. mit Augustus das Amt des Consulates bekleidete, durch kräftigeres Heraustreten des architektonischen Rahmens entschieden betont.

Das Kaisergrab nun, bekannt unter dem Namen des *Maussoleum Augusti,* auf dem Marsfeld und in der verlängerten Hauptaxe des Pantheon gelegen, bestand wiederum aus

[1] Adler, Das Pantheon.
[2] Nissen, Templum 223.

einem, hier mit Cypressen bepflanzten Erdkegel, dessen Spitze die Statue des Kaisers trug, auf kreisrundem Hauptkörper und seinem Unterbau. Die gemauerten Theile sind aus Quadern aufgeführt, die äussere Wandfläche des Cylinders nimmt zur architektonischen Gliederung Halbkuppelnischen zu Hilfe und schiebt dem Eingang, ähnlich dem Pantheon, eine gesäulte Halle unter Giebel vor.

Andere Nischen dienten in den Grabhäusern verschiedener Genossenschaften zur Beisetzung der Aschenurnen. Zahlreiche kleine Nischen wurden in den Wänden in vielen übereinander geordneten Reihen ausgespart; in der Mitte des Raumes erhebt sich ein mächtiger Pfeiler, hauptsächlich um weitere Flächen zur Anbringung von Nischen zu bieten. In jeder Nische konnten mehrere kleine Aschenurnen Platz finden, in einem ganzen solchen Bauwerk hunderte, ja tausende. Man nannte es wegen der Aehnlichkeit ein Taubenhaus, *Columbarium* (aus einem solchen Fig. 307).



Fig. 307. Wand eines Columbariums. Rom. Nach Photographie

Die römische Kunst hat im augusteischen Zeitalter ihre feinsten Blüthen getrieben. Da ist sie geschmackvoll in der Auswahl und sauber in der Ausführung des Schmuckes, sie ist elegant.

Neue Formen treten auf, oder sagen wir lieber Neuerungen in der Form.

Fortschreitende Gewöhnung an die Rundung zeitigte die Neuerung, das Giebelchen, welches eine Wandnische krönte, zu einem Bogensegment abzurunden; bei Reihung von giebelgekrönten Nischen, was zur Gliederung und Belebung längerer Wandflächen beliebt war, konnte man überspringend immer den zweiten Giebel in dieser Weise abrunden. Zuerst erscheint die alternirende Reihe von Giebeln und Flachbogen über Nischen in Pompeji, an den Hofwänden des dem Genius Augusti geweihten Heiligthums; ihm schliesst sich etwas später das Gebäude der Eumachia an.

Halbsäulen, decorativ vor die Wand gesetzt und durch ein Gebälk verbunden, waren die beliebteste Verzierung in römischer Zeit. Wenn das Gebälk nun aber nicht auf dem kürzesten Wege über den Säulen durchläuft, sondern jedesmal über den Intercolumnien an die Wand zurückspringt, umgekehrt gesprochen also nur gerade über den Säulen aus der Wand vorspringt, so heisst es ein verkröpftes Gebälk. Es gibt mehr als ein Beispiel hiervon aus augusteischer Zeit; was wir in Abbildung mittheilen, ist ein Rest aus den Thermen des Agrippa (Fig. 308).

Eigenthümlich ist das Gebälk des Arco di Augusto zu Perugia, nämlich das über dem Thorbogen auf den ungegliederten Pilastern ruhende. Zu Grunde liegt ein dorisches Gebälk mit Triglyphenfries und Rundschilden in den Metopen. Architrav und Sims sind zu je einer niedrigen Platte (Tänie) geschwunden, die geschlitzten Triglyphen aber zu cannelirten joni-

schen Pilasterchen mit Volutenkapitellen umgebildet. Wieder ein Spiel der plastischen Poesie. Anders ausgedrückt, das zu Grunde liegende dorische Gebälk ist in eine Kleinpilasterstellung verwandelt, mit Sockel unter sich und Balken über sich. Hiermit sind andere Kleinpilasterstellungen an Sockeln von Aschenkisten zu vergleichen.[1])

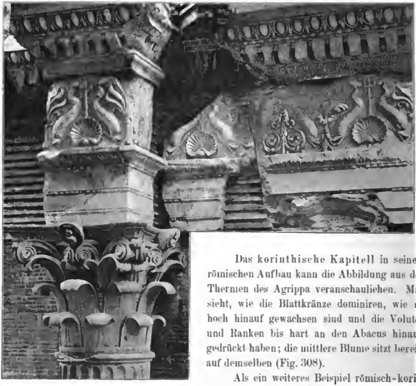


Fig. 308. Gebalk mit sculpirtem Fries. Aus den Thermen des Agrippa. Nach Photographie

Das korinthische Kapitell in seinem römischen Aufbau kann die Abbildung aus den Thermen des Agrippa veranschaulichen. Man sieht, wie die Blattkränze dominiren, wie sie hoch hinauf gewachsen sind und die Voluten und Ranken bis hart an den Abacus hinaufgedrückt haben; die mittlere Blume sitzt bereits auf demselben (Fig. 308).

Als ein weiteres Beispiel römisch-korinthischen Säulenbaues augusteischer Zeit theilen wir hier den Tempel der Roma und des Augustus zu Pola mit, zugleich als Ansicht einer italischen Vorhalle. Es ist ein kleineres Exemplar mit nur vier Säulen Front; hinter den Ecksäulen folgt jedesmal noch eine zweite, welche das Gebälk dann an den Wandpfeiler weitergibt (Fig. 309). Man bemerkt, dass hier, dem altgriechischen Brauche gerade entgegengesetzt, die Wandpfeiler cannelirt, dagegen die Säulenschäfte glatt geblieben sind. Ersteres ist die Folge der reicheren Durchbildung, wie sie der hellenistisch-römische Stil mit sich brachte. Letzteres, eine Verkümmerung in der Form, bezweckt, den Materialwerth der aus kostbaren Steinarten gewonnenen Monolithen ans Licht zu stellen, welche in der Kaiserzeit gern zu Säulenschäften gewählt wurden.

[1]) J. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Fig. 16. 36.

Dorischer Stil ist seltener angewendet worden. Es hat etwas Rührendes, wenn die Stadt Athen ihr neues Marktthor, dessen Bau ihr die Munificenz von Cäsar und Augustus ermöglichte, im Stil der perikleischen Architektur errichtete, eben im dorischen, freilich in dessen später Verkümmerung. Nicht blos sind die Säulen dementsprechend schlank proportionirt und das Kapitell ganz eingeschrumpft, sondern ein Detail ist gar nicht mehr verstanden. Die Lippen, welche den Untertheil des Echinus umspannen sollten, sind an das Oberende des Schaftes hinabgeglitten; sie haben alle gleiche Weite und können hier zum ersten Male wirklich »Ringe« *(anuli)* und selbst »Riemchen« genannt werden.



Fig. 309. Tempel der Roma und des Augustus zu Pola.
Nach Photographie.

Die augusteische Sculptur legt durchweg von jenem geläuterten Geschmacke Zeugniss ab. Um einen Beleg zu haben, werfe man noch einen Blick auf die Abbildung aus den Thermen des Agrippa, insbesondere auf den Fries, welcher rein decorativ, aber sinnreich und in eleganter Ausführung Delphin und Dreizack, die Attribute des Wassergottes, in symmetrischen Zusammenstellungen aubringt (Fig. 308). Dazu nehme man die augusteischen Terracotten, welche unter denen aus Pompeji die schönsten sind, den Tisch tragenden Atlanten, den Nereidenfries, die verzierten Stirnziegel.[1]) Das plastische Ornament wurde fein gezeichnet und scharf ausgeführt. Wegen ihres auch tektonischen Charakters dürfen neben den monumentaleren Verzierungen auch diejenigen der Metallgefässe genannt werden, zum Beispiel die grossartige Sammlung im Besitze des Berliner Museums, welche unter dem Namen des Hildesheimer Silberfundes berühmt ist.

Zur tektonischen und architektonischen Decoration gehört nun auch das figurirte Relief. Das römische Relief steht ganz auf dem Boden des hellenistischen, es bedient sich derselben, wenn man will, malerischen Anordnung und gibt den Figuren gern einen architektonischen

[1]) v. Rhoden, Terracotten, Taf. 11—13. 20. 26, 2.

oder landschaftlichen Hintergrund. Man unterscheidet hauptsächlich drei Classen: sacrales, triumphales und sepulcrales Relief. Das Sacralrelief bringt rituelle Vorgänge, besonders Opferscenen zur Darstellung; verwandter Art sind die Abbildungen feierlicher Acte des öffentlichen Lebens; das Triumphalrelief Einzüge von Triumphatoren auf der Quadriga, Heimbringen der Beute, aber auch Kampfscenen schliessen sich weiterhin an. Die Grabreliefs haben den mannigfachsten Inhalt; irgend eine Grenze war der privaten Liebhaberei und Einbildungskraft nicht gezogen.



Fig. 310. Opferscene. Relief am Altar im Heiligthum des Genius Augusti zu Pompeji. Nach Photographie

Als bedeutendes Beispiel einer umfangreichen Reliefdecoration augusteischer Zeit führen wir diejenigen an, welche dem Friedensaltar (der *Ara Pacis Augustae*) vindicirt werden; hier erscheint Augustus selbst mit Gefolge und im Zusammenhang officieller Actionen[1]).

Unsere Abbildung gibt die Vorderseite des Altars zu Pompeji wieder, welcher in dem früher erwähnten Heiligthum des Genius Augusti steht. Das Hauptrelief stellt eine Opferscene dar; man bemerkt die rituelle Verhüllung des Hinterkopfes an dem functionirenden Manne, die Draperie über der Scene und dahinter das Tempelchen mit der zwischen den Säulen ausgespannten Guirlande (Fig. 310).

Den Stempel des Geschmackvollen, der Schönheit in der Einfachheit und in Vernünftigkeit trägt ganz besonders auch die Decorationsmalerei der augusteischen Zeit. Vertreten ist sie für Rom durch das sogenannte Auditorium des Maecenas auf dem Esquilin, für Pompeji durch das Gebäude der Eumachia am Forum und die Häuser del cistarista, del centenario, dei capitelli figurati, des Spurius Mesor, des Caecilius Jucundus und andere.[2]) Dieser augusteische Stil bezeichnet den Höhepunkt der antiken Wandmalerei; hier ist sie nicht mehr blos Surrogat für körperliche Architektur. Das zuletzt doch vergebliche Bemühen nach

[1]) Monum. 11, 34—36. Annali 1881, V W (v. Duhn).

[2]) A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei. Dritter Stil.

plastischer Illusion aufgebend, hat sie ihr eigenes Princip entdeckt, ihren Stil endlich gefunden, will nichts als Flächenverzierung sein. Nun erst vermag sie ihre Kräfte frei zu entfalten, weiss gerade aus der Fläche eine Fülle phantasievoller Schönheit hervorzuzaubern. Doch lässt sie ihre Phantasie nicht ohne Zügel in die Irre gehen, sondern behält für den Aufbau das architektonische Princip als sicheren Boden unter den Füssen.

Sie erfand nicht aus freier Hand ein neues System, sondern bildete das überkommene um mit Verstand und Empfindung. Sie verband reine Zeichnung mit feiner Farbenstimmung. Es bleibt der Aufbau der Wandgliederungen, Sockel, Hauptwand und Oberwand. Der Sockel ist gern schwarz, vom satten Grunde heben sich grüne Pflanzen und elegante Linienspiele ab. Die Hauptwand wird in grosse Felder eingetheilt, welche jede Erinnerung an Marmorplatten abgelegt haben. Die Architekturglieder, ohne Perspective und Schattengebung hingemalt, sind zu Flachornamenten eingeschwunden, der Sims zu blossen Streifen, die Säulen schlank und dünn gezeichnet, die Idee des Durchblickes ist abgeblasst, der Rahmen, selbst nur noch ein Schatten von Architektur, umschliesst ein Gemälde, welches sich als solches bekennt. An der Oberwand stehen leichte Rohrbauten in reinlicher Linienzeichnung scharf gegen den hellen Grund wie gegen eine klare Luft.

Das Haus des Spurius Mesor ist das classische Beispiel des Stils in gehaltenerer, dasjenige des Caecilius Jucundus desselben in reicher entwickelter Art.

Eine vorzugsweise geschmackvolle Spielart stellt der sogenannte Candelaberstil dar (Casa del centenario, dei capitelli figurati). Er beruht auf einer bereits im Stil der sullanischen Zeit vorkommenden Anordnung der hochkantig gestellten Platten, danach dieselben abwechselnd schmal und wieder breit zugeschnitten wurden. In der vorigen Periode stellte man die gemalten Säulen gern vor die schmalen Tafeln; diese sind nun jetzt zu noch schmäleren Wandfeldern geworden, die Säulen aber kraft der unerschöpflichen plastischen Poesie zu unsagbar graziösen, meist weissen Candelabern, welche als die Merkmale des Stils gelten.

Bis Hadrian.

Das erste Jahrhundert der Kaiserzeit, mit den Dynastien der Julier und Claudier, der Flavier und den Nachfolgern bis auf Hadrian, gilt, ihrer dunklen Schattenseiten ungeachtet, als ihre »gute Zeit«, auch im Gebiete der Kunst.

Tiberius (14 nach Chr.) hat in Rom auf der Nordseite des Palatin einen neuen Palast gebaut und am Forum den Castortempel, von dessen Ringhalle noch drei ihrer Prachtsäulen aus parischem Marmor stehen (Fig. 311). Ein anderes Denkmal ist der Ehrenbogen zu Orange in Südfrankreich, einer der grösseren seiner Art. Er hat drei Durchgänge, zu dem Hauptthorweg in der Mitte tritt rechts und links noch je ein kleinerer; auch diese sind mit Tonnengewölbe überdeckt und öffnen sich in den Fronten mit Rundbogen. Vor jedem der vier mächtigen Pfeiler steht eine Halbsäule auf Postament. Ueber dem Gebälk des Mittelintercolumniums erhebt sich ein Ziergiebel, welcher der unteren Attika vorliegt; denn man hat zwei Attiken aufeinandergesetzt, um die Höhe des Gebäudes zur grösser gewordenen Breite in Einklang zu setzen. Ueber den Seitenintercolumnien ist das Gebälk verkröpft, und die Verkröpfung, das wechselnde Vor- und Zurückspringen, auch in beiden Attiken dem Untergeschoss gleichlaufend durchgeführt. Das Mittelstück der oberen Attika ist höher und trug die Quadriga, die niedrigeren

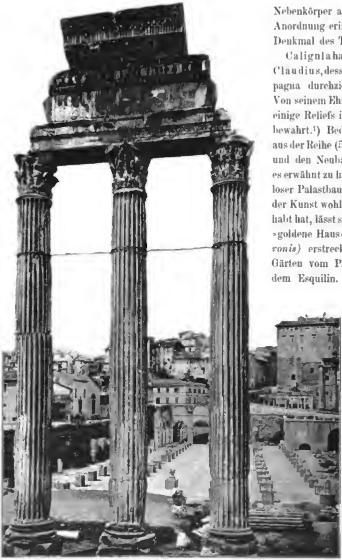


Fig. 311. Ruine des Castortempels am Forum zu Rom. Dahinter die Ruine der Basilica Julia. Nach Photographie

Nebenkörper aber Trophäen; diese Anordnung erinnert wieder an das Denkmal des Thrasyllos zu Athen.

Caligula hat nichts hinterlassen. Claudius, dessen Aquäduct die Campagna durchzieht, übergehen wir. Von seinem Ehrenbogen werden nur einige Reliefs in Villa Borghese aufbewahrt.[1]) Bedeutsamer tritt Nero aus der Reihe (54). Den Brand Roms und den Neubau der Stadt genüge es erwähnt zu haben. Ob sein maassloser Palastbau für die Beförderung der Kunst wohlthätigen Einfluss gehabt hat, lässt sich nicht sagen. Das »goldene Haus« *(domus aurea Neronis)* erstreckte sich mit seinen Gärten vom Palatin hinüber nach dem Esquilin. Auf dem Vorplatz des Palastes liess er sein ehernes Kolossalbild, über 100 Fuss hoch, errichten. Zu dessen Herstellung berief er den Zenodor, dem Namen nach einen Griechen, aus Gallien, wo derselbe eben seine Kunst bewährt hatte durch das Bild eines Mercur für die Arverner. Zehn Jahre hatte er an letzterem Werke gearbeitet. Im Laufe dieser Zeit verfertigte er für den damaligen Präsidenten der Provinz, Dubius Avitus, Copien zweier

[1]) Philippi, Annali 1875, 42 zu Mon. 10, 21.

von Kalamis ciselirter Becher, welche seinem Oheim Cassius Salanus dessen Schüler Germanicus geschenkt hatte; die Nachbildungen waren so treu, dass sie von den Originalen nicht unterschieden werden konnten. Zenodor, gleich geschickt als Modelleur wie als Ciseleur, in beiden Künsten keinem der Alten nachstehend, brachte ein Thonmodell von sprechender Aehnlichkeit zu Stande, welches Plinius in seinem Atelier zu bewundern Gelegenheit hatte; Nero selbst war bereit, Gold und Silber herzugeben, so viel nöthig sei; aber die vollendete Statue bewies nur, dass die Kunst des Erzgusses untergegangen war.

Auch der Circus des Nero am Vatican kann uns nicht zum Verweilen veranlassen. Kunstgeschichtlich interessant aber ist ein neuer und letzter Decorationsstil.

Erstlich gewann der Stuck eine neue Bedeutung; der ganze Reichthum aller bis dahin erworbenen Zierformen wurde in bald höherem, bald flacherem Relief auf der Fläche ausgebreitet. Erheblichere Beispiele sind die Stuckirungen zu Pompeji, an den Gewölben der Thermensäle, an den Wänden der Thermenpalästra und im Heiligthum der Isis. An den Gewölben wurde aus dem Motiv der Cassetten ein grosser decorativer Prunk entwickelt, an den Wänden dagegen, vorzüglich der genannten Palästra, eine geistreich luftige Rohrstabarchitektur in den Motiven ähnlich der gleichzeitigen Wandmalerei.

Dieser letzte, neronische Stil der Wandmalerei liegt in zahlreichen Resten vor; zu Rom in den Ruinen des »goldenen Hauses«, zu Pompeji, welches 63 durch ein Erdbeben zerstört worden war und alsbald wieder aufgebaut wurde, in der grossen Mehrzahl der erhaltenen Häuser; hervorzuheben sind der Fleischmarkt (das Macellum), die Casa di Meleagro, dei Dioscuri, della parete nera.[1])

Die neronische Decorationsmalerei bekundet eine veränderte Geschmacksrichtung; jene »Schönheit in Einfachheit« befriedigte nicht mehr, man kehrte vom Flachornament, vielleicht unter Einfluss eben der neubelebten Stuckdecoration, zur plastisch gemalten Architektur zurück, man ging von der feinen Zeichnung und Farbenstimmung zu kräftigerer Form und glühenderem Colorit in lebhaften Contrasten über. Der neronische Stil ist keineswegs ein Rückschritt, nicht einfach eine Wiederholung der sullanischen Architekturmalerei, welche ja allerdings auch mit den Hilfsmitteln der Perspective und der Schattengebung auf plastische Illusion ausging. Sondern es ist eine Weiterbildung im Sinne phantastischerer Entwicklung; wie im augusteischen Stil sind auch hier die Architekturformen, übrigens directe Sprösslinge der sullanischen, leichter geworden, zu phantastischen Gebilden verflüchtigt. Aber sie werden mit Anspruch auf körperliche Existenz ebenso prätentiös hingestellt, wie die augusteischen Flachornamente stilvoll bescheiden auftraten.

Neben der Dreitheilung der Hauptwand kommt auch Zweitheilung der Nebenwände vor. Einschaltung schmaler Zwischenfelder war bevorzugt; aber sie wurden jetzt als eine andere Art offener Durchsichten behandelt — so wirksam bleibt immerfort das Motiv der ideellen Raumerweiterung — und übereinstimmend mit der Oberwand in conventionellem Farbanstrich, zum Beispiel weiss, als Luft charakterisirt. Die vor diesen Zwischenfeldern angeordneten Säulen entwickelten sich nunmehr zu leichten Phantasiearchitekturen, die wohl auch bis in die Oberwand, wo Aehnliches immer gebräuchlich war, und bis an die Decke sich fortsetzten,

[1]) A. Mau's Vierter Stil. Proben bei Zahn, Die schönsten Ornamente, und bei Presuhn, Pompejanische Wanddecorationen.

wie ein leichtes Stangengerüst, in welches die farbigen Felder gleichsam eingespannt scheinen. Uebrigens kommen auch wirkliche Tapetenmuster vor. In die Architekturen aber werden jetzt als lebende Staffage Figuren eingesetzt.

Zum Ganzen dieser leichteren Architekturmalerei gehören noch die **Zimmerdecken**, deren einige in Pompeji erhalten sind. Aus Stäben und Guirlanden wird ein Rahmenwerk construirt, in den Feldern sind schwebende Amoretten und andere decorative Figuren vertheilt.

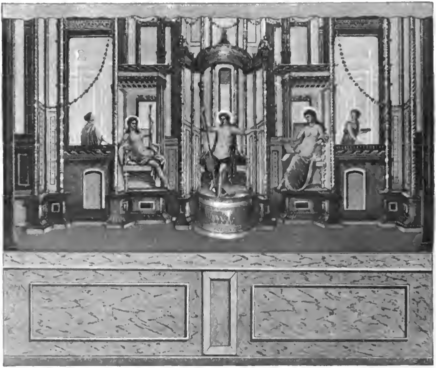


Fig. 312. Wandmalerei aus Pompeji. Phantastisch-architektonische Decoration.
(Presuhn.)

Auch bei diesem Stil der Wandmalerei ist eine Spielart von besonderem Reiz zu verzeichnen; sie färbt die ganze Wand einheitlich, gelb, weiss oder schwarz, und zimmert die phantastische Structur darauf.

Bemerkenswerth ist noch das Eindringen einer veränderten Weise der **Marmorverkleidung**, und zwar am Sockel, welche mit der älteren, in der pompejanischen Stuckdecoration imitirten Weise nicht verwechselt werden kann. Erst in der Kaiserzeit nämlich begannen die Pompejaner echte Marmorplatten zur Wandverkleidung zu benutzen. Dieselbe geht dann auch als neues Motiv in die neronische Wandmalerei über.

Die neronischen Wanddecorationen in Stuck und Malerei verdienen gerade wegen ihrer üppigen Phantastik Beachtung; einige derselben zeichnen dem Monumentalbau die Wege seiner künftigen Entwicklung in der Richtung auf den Barockstil geradezu vor (Fig. 312).

Ganz von demselben Geiste ist noch eine Besonderheit erzeugt, deren merkwürdigste Exemplare in dem neronischen Aufbau Pompejis vorkommen, die Nymphäen und Musäen. In der freien Natur boten sich Grotten, vorzüglich wenn sie eine Quelle besassen, zum Dienste der Nymphen von selbst an, und sie wurden sorgfältig gehütet, auch architektonisch ausgebaut und mit Statuen geschmückt. Seit nun der Luxus künstlich angelegter Parke und Gärten aufkam, fehlten darin nicht Wasserwerke aller Art; dazu gehörten denn auch die Nymphäen, künstliche Grotten in Form einer halbrunden Nische mit Halbkuppeldeckung; aus der Wand kommt ein Wasserstrahl und fällt in das davor befindliche Bassin. Plinius spricht von »Musäen«, welche mit Bimsstein einer Stalaktitengrotte ähnlich ausgekleidet waren. Dergleichen hat sich



Fig. 313. Ranke aus einer pompejanischen Wandmalerei. (Presuhn.)

in Pompeji gefunden: künstliche Grotten mit Tropfstein, Muscheln und Glasmosaik ausgekleidet, also wesentlich in der Art der Rocaillegrotten, deren noch manche in den Schlössern des vorigen Jahrhunderts vorhanden sind.

In dieser Zeit ging die Mosaik von den Fussböden an die Gewölbe über, sagt der eben genannte Gewährsmann; als Gewölbe stellt sich ja auch das Nymphäum dar. Ausserdem blieb der Gewölbebau einstweilen noch vorwiegend den Badhäusern vorbehalten. In diesen wie in den Nymphäen war die Feuchtigkeit Ursache, dass man statt der Malerei die Glasmosaik zum Deckenschmuck verwendete.[1]) Es ist eine nicht erweisbare, aber sich aufdrängende Vermuthung, dass der römisch-griechische Ausdruck »Museum« oder »Musivarbeit« im Sinne von Mosaik eben in der Verwendung an den Gewölben der »Musäen« seinen Ursprung hatte.

Jener Einfall des Scaurus, die Wand mit Glasmosaik zu schmücken, blieb vereinzelt und ohne Nachfolge; auch die wenigen, in Pompeji gefundenen mosaicirten Säulen stehen zu

[1]) Plinius, Nat. hist. 36, 154. 189

isolirt, um ins Gewicht zu fallen, werden überdies wohl auch mit einem Bassin in Verbindung gestanden haben.

Im Gebiete des Ornaments hat sich die **Ranke** sowohl in plastischer wie in gemalter Ausführung ebenso vollformig entwickelt, wie schon in der hellenistischen Zeit die Fruchtguirlande gebildet worden war. Hier dürfen wir einen Augenblick einhalten, um einen Rückblick auf die Entwicklung des Rankenornamentes zu werfen. In der assyrischen und altgriechischen Kunst, bis in die perikleische Blüthezeit, waren es gewundene Bänder, welche nur dazu dienten, Palmetten zu tragen. Wie seitdem, in der »Uebergangszeit« und im vierten Jahrhundert, jene Bänder durch Einführung des Akanthusblattes zu lebendigen Ranken sich umbildeten, immer üppiger sich entfalteten, erinnern wir uns. Endlich warfen sie die Palmetten ganz ab und schlängeln sich nun durch alle gestreckten Flächen, insbesondere alle Umrahmungen, sowohl wagrecht laufend als auch steigend, aus einem kräftigen Keimblatt, später sogar aus einer Vase hervorgesprosst und in ihren Windungen und ihrem Gezweig von allerlei Gethier lustig belebt. Endlich verschmelzen Ranken und Thierformen miteinander, aus dem Blattkelch lässt der Zauberstab der Phantasie den Thierleib, den Amorin selbst hervorwachsen.

Als in Marmor reich ausgeführtes Beispiel einer steigenden Ranke sei die schöne Thürverkleidung aus dem Gebäude der Eumachia genannt. Die hier abgebildete laufende Ranke ist einer Wandmalerei neronischen Stils entnommen (Fig. 313).

Die **Flavier** haben ihrem Namen ein unvergängliches Denkmal gesetzt in dem ***Amphitheatrum Flavium*** (Coliseo genannt nach dem ihm einst benachbarten Kolossalbild des Nero). Unter Augustus hatte Statilius Taurus ein erstes Amphitheater in Rom gebaut, halb aus Stein, halb aus Holz. Eine Niederung im neronischen Garten gab den Platz, an welchen der flavianische Monumentalbau trat, 600 Fuss lang, eine riesenhafte Vergrösserung des in Pompeji zuerst verwirklichten Baugedankens; 87,000 Zuschauer fanden auf den weitgezogenen Stufen Platz. Diesmal aber wurde die Idee vollständig durchgeführt nach den Grundsätzen des römischen Theaterhochbaues, wie wir sie am Theater des Marcellus kennen lernten. Also ein System übereinandergesetzter Wölbgänge, welche sich durch die Aussenwand mit Rundbogen öffnen; letztere sind umrahmt von decorativen Halbsäulenstellungen. Der Aussenbau des Coliseo ist vierstöckig; von unten nach oben folgen sich die tuscanische, jonische und korinthische Ordnung. Das vierte Geschoss ist nichts als die geschlossene, oder doch nur von vereinzelten Fenstern durchbrochene Rückwand der Säulenhalle, welche das Innere des römischen Theaters zu krönen pflegte. Aussen ist diese obere Abschlussmauer mit korinthischen Wandpfeilern besetzt (Fig. 314).

Der erste der Flavier, **Vespasian** (69), baute sonst noch den Friedenstempel auf dem Friedensplatz ***(Templum*** und ***Forum Pacis)*** und anstossend den Tempel der Stadt (***templum Sacrae Urbis,*** jetzt in S. Cosma e Damiano verbaut). An dessen Nordwand liess er den Stadtplan anbringen. **Titus** (79) baute auf den Trümmern des neronischen Hauses seine Thermen. Seinem Andenken mit Bezugnahme auf die Eroberung Jerusalems galt der **Titusbogen**, auf den höchsten Punkt der Strasse unweit des Amphitheatrum Flavium gestellt, ebenso wie der **Tempel des Vespasian und Titus** unter dem Tabularium von Domitian geweiht. Es ist einer der kleineren Bögen mit nur Einem Durchgang, uns aber ein werthvolles Denkmal (Fig. 315).

Die beiden Thorpfeiler sind vorn mit zwei Halbsäulen besetzt; die äusseren Säulen stehen vor den Kanten. In die Pfeilerflächen sind kleine viereckige Nischen flach eingetieft mit Quertafeln über sich, Nischen und Tafeln umrahmt. Die Verkröpfung ist ähnlich wie am Bogen von Orange durch die Attika geführt. Deren Mittelkörper füllt die grosse Schrifttafel mit eingelegten Bronzebuchstaben aus. Der Sculpturschmuck ist reicher geworden; am Fries bewegt sich ein Opferzug, darin das Bild des Flussgottes Jordan getragen wird;



Fig. 314. Das Amphitheatrum Flavium, genannt il Coliseo. Rom.
Nach Photographie

in den Zwickeln schweben Victorien; vor dem jetzt kräftig heraustretenden und consolenartig gestalteten Schlusssteine des Bogens steht eine Roma. Im Durchgang sind die grossen Flächen mit umfangreicheren Reliefs belebt, welche zu den besten römischen Reliefs gehören. Sie stellen Hauptgruppen aus dem Triumphzuge dar; rechts sieht man den Kaiser auf der von Roma gelenkten Quadriga, ihn krönt Victoria, links werden die heiligen Geräthe aus dem Tempel von Jerusalem, Tisch der Schaubrode und siebenarmiger Leuchter, im Zuge getragen. Reich

auch und doch nicht überladen ist die ornamentale Meisselarbeit an Perlstäben, Eierkränzen und dergleichen. Die Säulen weisen eine neueste Spielart des Volutenkapitells auf.

Das **Compositkapitell** ist eine Spielart des römisch-korinthischen. Die zwei unteren Blattkränze des letzteren sind beibehalten, ebenso die Eckvoluten oben. Deren Stiele aber



Fig. 315. Bogen des Titus, Rom. Die vier Ecken sind modern ergänzt.
Nach Photographie

wachsen nicht aus den unteren Blattkränzen, sondern der sculpirte Echinus des jonischen Kapitells ist zwischengeschoben; mit anderen Worten, das oberste Drittel des korinthischen Kapitells ist ersetzt durch ein aufgelegtes jonisches. Dies ist aber nicht von der normalen altgriechischen frontalgerichteten Art, sondern von einer vierseitigen römischen Abart, wie es

aus dem Eckkapitell mit in den Diagonalaxen herauskommenden Voluten entwickelt worden war. Diese vierseitige Spielart des jonischen Kapitells ist in Pompeji mehrfach vertreten, in Rom besonders am Saturntempel ungewissen Datums (von ihm ist Fig. 316 genommen). Bei der unläugbaren Stammverwandtschaft zwischen jonischem und korinthischem Kapitell darf man nicht sagen, dass im Compositkapitell geradezu fremdartige Elemente gemengt seien. Jedoch sind fertige, in sich abgeschlossene Ableitungen aus gleicher Wurzel aufeinandergesetzt; wegen ihrer bereits gewonnenen Erhärtung vermögen sie nicht mehr sich organisch zu verschmelzen.

Dies ist der Ort, an welchem wir die Gruppe des Laokoon besprechen wollten.

Das poetische Motiv vom tragischen Schicksal des Laokoon und seiner Kinder fand sich in mehreren griechischen Dichtungen behandelt, von Seiten des Epikers Arktinos, des Lyrikers Bakchylides, des Tragikers Sophokles, des Alexandriners Euphorion. Es ist nicht viel, was der Zufall aus diesen verlorenen Gedichten übrig behalten hat; bei Arktinos blieb ein Sohn, bei Sophokles der Vater selbst am Leben. In Augustus' Zeit fügte Vergil die Sage als Episode seiner Aeneïs ein. So weit unsere Kenntniss reicht, ist der römische Dichter der einzige, welcher den Vater mit beiden Söhnen umkommen lässt.



Fig. 316. Kapitelle vom Saturntempel. Rom.
Nach Photographie.

Künstlerisches Motiv ist der pathetische Typus des unter einem todbringenden Angriff seitwärts hinsinkenden Mannes, welcher dabei den Kopf zurücklegt und den äusseren Arm über den Scheitel hebt. Im Hauptrelief des pergamener Altars stürzt ein Gigant so unter dem Griff der in sein Haar packenden Athena; eine Schlange umwindet ihn und setzt den Zahn in seine Brust, aber dieser zweite Angriff hat keinen Einfluss auf seine Haltung (man vergleiche die Abbildung auf S. 344). In gleichem Schema, wenn auch im Gegensinne in das Bild gestellt, hat der Schöpfer der Alexanderschlacht, aus deren antiker Mosaiknachbildung wir früher einen Ausschnitt gaben, den Perser gezeichnet, welcher, von Alexanders Speer in die Seite getroffen, auf sein gestürztes Pferd zusammenbricht, indem die Hand den Speer umklammert.[1]) Aehnlich stürzt auch Kassandra in einem hellenistischen Vasenbilde unter der in ihr Haar fassenden Faust des Aias auf den Altar der Pallas hin. Es ist also ein Motiv,

[1]) Al. Conze, Laokoon und Alexanderschlacht (Comm. Momms. 1877).



Fig. 317. Laokoon. Vatican. Die rechten Arme sind modern und falsch ergänzt.
Nach Photographie

welches, ohne den weiter zurückliegenden Quellen hier nachfragen zu wollen, jedenfalls den Künstlern der Zeit nach Alexander geläufig war und in verschiedenen Anwendungen vorkommt, lauter Variationen desselben Themas.

Die Gruppe des Laokoon ist in der allgemein antiken, nur unter bestimmten Voraussetzungen verlassenen Compositionsweise wie ein Relief oder Gemälde vor uns ausgebreitet, die drei Figuren sind in einer Fläche vor dem Beschauer aufgereiht. Auf zwei Stufen, welche dem jüngeren Knaben als künstlerisch erwünschtes Postament dienen, erhebt sich ein Altar, dieser gibt dem hinsinkenden Helden eine Stütze und den nackten Gestalten Masse. Sein Priestergewand ist im Ringen abgefallen und drapirt den Altar, zugleich als malerische Folie des Körpers. Zwei Riesenschlangen haben die Leiber des Vaters und seiner zwei Söhne umwunden, nur wie beiläufig Arm und Bein des älteren, neben den Stufen stehenden Knaben; er darf noch daran denken, die Schlingen abzustreifen, und er hat noch die Freiheit, den Kopf mit dem Blick des Jammers zum Vater zu wenden. Wie der jüngere Knabe unter dem tödtlichen Biss der einen Schlange zusammenzuckend bereits verloren ist — seine schwache Hand kann nichts mehr ausrichten, so windet sich auch Laokoon selbst im letzten verzweifelten Kampfe. Seine Faust hat in die eine Schlinge gegriffen und sucht, indem der Kopf hinweggedreht ist, das Unthier abzustossen (die rechten Arme sind modern ergänzt, sie dürften nicht so steil aufragen, müssten sich den Köpfen mehr nähern, wodurch denn der pyramidale Aufbau der Gruppe gewinnen würde), aber unabwendbar setzt es den scharfen Zahn in seine Seite, so dass der Leib ausbiegend zu fliehen sucht (Fig. 317). Auch hier also, wie beim Pergamener Gigant, ein zwiefacher Angriff, anders als beim Perser der Mosaik oder der Kassandra des Vasenbildes.

Alle Muskeln des Körpers sind aufs Aeusserste angespannt, der Athem ist angezogen, die Brust gehoben, der Mund halb geöffnet, das Haar gesträubt, die Stirn von Schmerz hochgezogen, aber von den Seiten her zusammengepresst, so dass die Brauen auf die Augen drücken: in diesem Moment höchster Spannung, da in der Zusammenziehung aller Muskeln, im Anhalten des tiefgeschöpften Athems der Körper, der ganze Mann einen Augenblick versteinert steht — sein letzter Augenblick ist es, denn sobald die Spannung sich löst, wird der Giftzahn sein Werk gethan haben — in jener Versteinerung hat der Bildhauer ihn in Marmor verewigt.[1])

Weder der »farnesische Stier« noch der »Laokoon« muthet dem Auge den Anblick des Grässlichen zu. Das Letzte ist nicht dargestellt. Noch immer wäre einem Gott, welcher des Verfallenen sich annehmen wollte, wäre dem Gott, welcher das Verhängniss gesandt, so viel Zeit gegönnt, die Vollstrecker seines Willens zurückzurufen. Denn es ist kein sensationelles Genrebild aus den Dschungeln, was die Kunst hier gestaltet hat — in den classischen Ländern hat es solche Riesenschlangen nie gegeben. Sondern der Grieche und der griechisch Gebildete wusste vor diesem Gemälde, dass ein gottgesandter tragischer Tod diesem Manne bevorsteht. Auch in diesem Priester war die Endlichkeit des Sterblichen mit dem Ewigen in Widerstreit gerathen und musste unterliegen.

Plinius erzählt, dass der Laokoon sich im Palaste des Titus befand, als eines der vorzüglichsten Werke aller Plastik und Malerei; aus Einem Steine, sagt er, machten ihn und seine

[1]) Vergl. W. Henke, Die Gruppe des Laokoon.

Söhne und die wunderbaren Schlangenwindungen die wohlberathenen trefflichen Künstler aus Rhodos Agesander, Polydorus und Athenodorus.[1])

Plinius, der Verfasser der *Naturalis historia*, welcher mit besonderer Rücksicht auf die praktische Verwerthung der Naturerzeugnisse, zum Beispiel für die Heilkunst, vorzüglich aber auch für die bildenden Künste sein massenhaftes Material aus den besten ihm zu Gebote stehenden Quellen mit Bienenfleiss zusammentrug und damit auch die Grundlage unseres kunstgeschichtlichen Wissens geschaffen hat, er ward bei dem grossen Ausbruch des Vesuvs, welcher Herculaneum mit Lava zudeckte und Pompeji mit Asche, ein Opfer seines Forschungstriebes (79). Demnach war der Laokoon noch zu Lebzeiten des Vespasian im Hause des Titus, als des damaligen Thronerben, aufgestellt und von Plinius bewundert worden. In den Ruinen des Palastes (bei den sogenannten Sette sale) hat man die Gruppe wiedergefunden; zwar ist sie nicht buchstäblich aus einem Steinblock, so wenig als der farnesische Stier, betreff dessen Plinius den gleichen Ausdruck gebraucht, doch aus einem geschlossenen, wenn auch in sich gestückten Steinkörper.

Seit Winckelmann und Lessing brennt der gelehrte Kampf über die Ursprungszeit der Gruppe, das heisst über das Kunstvermögen der Römerzeit. Die Einen bestreiten der Kaiserzeit die Fähigkeit zu einer solchen Schöpfung und denken sich dieselbe in hellenistischer, zu äusserst in frührömischer Zeit, vor oder nach den Pergamenern entstanden, in der damaligen Blüthe der rhodischen Schule; lange schon ist diese Ansicht die herrschende.[2]) Von der Gegenpartei wird die künstlerische Befähigung der Kaiserzeit in Schutz genommen und für den Ursprung der Gruppe in Titus' Zeit plaidirt. Von zuständigster Stelle ist geltend gemacht worden, dass die vielumstrittenen Worte *de consilii sententia* nach Inhalt und Ausdruck rein römisch seien, wenn sie auch einen wesentlich unbedentenderen Sinn haben, als gemeiniglich darin gesucht wurde; ferner dass Plinius von einem zeitgenössischen Werke zu reden scheine.[3]) Von anderer Seite ist der litterarhistorische Nachweis unternommen worden, dass die Bildhauer keine andere poetische Quelle befolgt haben könnten als Vergil's Aeneïs.[4]) Gesetzt, diese äusseren Gründe sind stichhaltig, so vermöchte keine Geschichtsconstruction dagegen aufzukommen. Solange diese Eventualität nicht unwidersprechlich ausgeschlossen ist, dürfen wir den Laokoon nicht von der Stelle rücken, an welcher er bei Plinius sich findet, dürfen der Kaiserzeit ein Werk nicht nehmen, welches möglicherweise doch ihr Eigenthum ist.

Wer von Seiten der Stilkritik zur Lösung des engeren Problems beitragen wollte, hätte sein Auge für dasjenige zu schärfen, was man die künstlerische Handschrift genannt hat, damit er die Art der Arbeit aller in Frage kommenden Generationen von der

---

[1]) — *quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consili sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodi.* Plinius, Nat. hist. 36, 37.

[2]) Vergl. jetzt A. Trendelenburg, Die Laokoongruppe (setzt die Entstehung um 200). R. Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon (um 100).

[3]) Theodor Mommsen, Hermes 1885, 285. Er übersetzt »nach eingeholtem Gutachten«.

[4]) Carl Robert, Bild und Lied 209 und Archäol. Märchen 142.

Diadochen- bis in die Kaiserzeit mit einem Blick zu unterscheiden vermöchte. An Material fehlt es nicht.

Die Frage nach der Ursprungszeit der Marmorgruppe als eine engere Fassung des ganzen Problems zu bezeichnen, räth die Thatsache, dass auch die drei rhodischen Künstler ihre Alten studirt und ein Schema, welches längst geistiges Gemeingut war, für den besonderen Zweck verarbeitet haben. Unter diesem Gesichtspunkt hat der Streit, ob hellenistisch oder kaiserlich, seinen Stachel verloren.

Jene unhistorische Lehre, dass die alte Kunst von Phidias bis auf Hadrian dieselbe Höhe behauptet habe, wird durch die Erkenntniss zu ersetzen sein, welche bei Zergliederung der »Venus von Milo« in uns vorbereitet, nunmehr gelegentlich des Laokoon in einem Wort zusammengefasst werden mag. Die Antike ist Ein Werk, an welchem ungezählte Hände gearbeitet haben, und die lange Kette der Arbeiter verschmilzt vor dem überschenden Auge in eine grosse Persönlichkeit von reichster Begabung und vielfacher Erfahrung. Wenn Agesander, Polydor und Athenodor die scharfen Meissel erst für Titus ansetzten, in dem Consilium ihrer Wahl sassen neben Plinius und anderen Notabilitäten des Tages auch die Unsterblichen Zeuxis und Parrhasios, Skopas und Lysippos.[1]

Domitian (81) hat ferner den Tempel des Juppiter Capitolinus hergestellt; Reste dieser letzten Herstellung, auch der grossen Säulen, sind vorhanden.[2] Derselbe Kaiser legte ein neues Forum an, das *Forum transitorium;* weil erst sein Nachfolger es geweiht hat, heisst es auch *Forum Nervae.* Es war der Hof eines Tempels der Minerva. Eigenthümlich ist die architektonische Ausbildung der Hofwände als ideelle Colonnaden mit Attika über dem Gebälk, an deren Verkröpfung die Attika theilnimmt. Die Säulen stehen frei vor Wandpfeilern; dadurch hat die Verkröpfung grössere Tiefe bekommen, die Architektur ist wirkungsvoller, malerischer (Fig. 318). Auch dies ist ein Zug zum Barocken. Die Reliefs im Fries und an den Flächen der Attika beziehen sich auf Minerva als Göttin friedlicher Künste, im Sinne der griechischen Athena Ergane.[3] Auf dem Marsfeld entstand das *Stadium Domitiani*, dessen Umriss in der Piazza Navona gewahrt ist. Unter Domitian wurden die ersten Schaumünzen geprägt, deren Reihe sich durch die folgenden Jahrhunderte hinzieht; es sind wichtige Zeugnisse für Leben und Kunst der Kaiserzeit.

Endlich ist in der Zeit der Flavier auch der Gewölbebau weiter gepflegt worden, wenn auch einstweilen mehr in kleineren Verhältnissen. Letzteres Urtheil würde sich vielleicht modificiren, wenn die Thermen des Nero und des Titus nicht so gründlich zerstört wären. Die Flavier also bauten auf dem mittleren Theile des Palatin zwischen der Bibliothek und dem Hause des Tiberius einen neuen Palast, welcher nicht die Wohnräume, sondern die Festsäle enthielt; bedeutende Reste sind ausgegraben worden, auch von der Marmorauskleidung hat sich so viel erhalten, dass es möglich ist, eine Vorstellung von der einstigen Pracht zu gewinnen. Der Grundriss ist aus dem Normalplan des antiken Hauses abgeleitet; man muss nur festhalten, dass die Haupträume im Laufe der Entwicklung mehr in die hinteren Partien ver-

[1]) Aus der umfangreichen Speciallitteratur sei nur noch Lessing's Laokoon nebst Blümner's Commentar genannt; dort und in Overbeck's Geschichte der Plastik, sowie in dessen Antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen zu n. 2031 findet man mehr

[2]) Mon. 8, 23. 10, 30 a. Bull. d. c. municipale und Annali 1876.

[3]) Mon. 10, 40—41 a. Annali 1877.

legt worden waren, das Atrium zum Vorsaal sich herabgesetzt sah. Im flavianischen Kaiserpalast scheint das Atrium sogar zum Vorplatz geschwunden; durch die das ganze Gebäude umziehende Porticus treten wir direct in das »Tablinum«, hier den Thronsaal; links ist die Kapelle, das »Lararium«, rechts der gesäulte Gerichtssaal mit eingebautem halbkreisförmigen Tribunal. Weiter zurück folgt das weite Peristyl, einst ein Gartenparterre; an der Seite reihen sich Räume verschiedenen Planes. Ganz hinten macht ein grosser Oecus den Schluss, welcher sich in ganzer Breite nach dem Peristyl hin öffnet; zur Seite des Oecus (»Triclinium«) liegt ein Nymphäum mit barockem Bassin. Das erwähnte Tablinum nun war überwölbt. Auch hier sind die Zwischenräume der Streben nach aussen vermauert, öffnen sich aber alle ohne Ausnahme gegen den Innenraum als Nischen mit abwechselnd halbkreisförmigem und rechteckigem Grundriss.



Fig. 318. Detail vom Forum des Nerva zu Rom. Gebälk und Attika verkröpft. Nach Photographie.

Zwei bedeutende Männer machen den Schluss, Trajan und Hadrian.

Trajan (98) liess durch den Baumeister Apollodor aus Damaskus das grosse, nach ihm benannte Forum bauen, eine andersartige und complicirtere Anlage als die älteren Kaiserfora, auf das Reichste ausgestattet mit Architektur und Sculptur, einem Bogen am Eingang und in der Mitte des Platzes der Reiterstatue des Kaisers. Hauptbau aber war die Basilica Ulpia, dem Forum quer angelegt (in der Grösse der späteren Basilica S. Paolo fuori le mura). Der mittlere Theil ist ausgegraben und steht in Ruine zu Tage. Es war eine Säulenbasilica wie die zu Pompeji, aber ein doppeltes Peristyl lief rings um den Mittelraum, im Querschnitt also erschien das Gebäude wirklich fünfschiffig (Fig. 319 vorn; die ursprünglichen Säulen waren cannelirt; die jetzt an ihrer Stelle aufgestellten Stümpfe sind von den Resten der äusseren Umfassung genommen). Hinter der Basilica wiederum standen zwei Bibliotheken, eine griechische und

eine lateinische, mit ihren schmalen Fronten gegeneinander gerichtet. Auf dem zwischen ihnen freibleibenden kleineren Platze und vor dem denselben an der vierten Seite abschliessenden Tempel des Trajan, welchen sein Nachfolger errichtete, erhob sich die Columna Trajani (in Fig. 319 hinten). Die Säulenform ist altgriechisch, als Weihgeschenkträger und als Grabmal vorkommend. Trajan's Säule aber ist zu ungewohnter Grösse hinaufgeführt, mit Einschluss der krönenden Statue (früher dem Bilde des Kaisers, jetzt St. Peters) ist sie an 150 Fuss hoch. Die Säulenhöhe entspricht der Höhe des Durchstichs, welcher zwischen Capitol und Quirinal gemacht werden musste, um die Fora mit dem Campus Martius in Verbindung zu setzen. Das Kapitell der Säule ist ein jonisch sculpirter Echinus ohne Voluten. Ganz neu ist die Art, wie der Schaft decorirt wurde. Schaftreliefs besass schon der ältere Artemistempel zu Ephesos, diejenigen des jüngeren sind wichtige Sculpturdenkmäler des vierten Jahrhunderts. Sie beschränkten sich auf ein übermannshohes Relief um das Fussende des Schaftes. Apollodor aber, oder wer den Entwurf machte, zog ein langes Reliefband in Spiralgängen um den ganzen Schaft und stellte darauf in ausführlichen Schilderungen den Dacierkrieg Trajan's dar.[1]) Der ganze Complex der zum Forum Trajan's gehörenden Baulichkeiten war das Prachtvollste, was Rom zu bieten hatte, und die Basilica Ulpia war der von Allen und über Alles bewunderte Glanzpunkt.



Fig. 319. Säule des Trajan mit der modernen Statue des Petrus. Vorn die Basilica Ulpia. Blick quer durch die Ruine ihrer fünf Schiffe. Die ursprünglichen Säulen waren cannelirt.

Nach Photographie

[1]) W. Fröhner, La colonne Trajane.

Ein anderer Ehrenbogen des Kaisers auf der Sacra Via wurde später abgebrochen. Ein dritter Bogen Trajan's zu Benevent ist in der Anlage dem Titusbogen verwandt, aber mit höherem Sockel und einem Ueberfluss von Reliefs versehen. Ein vierter zu Ancona zeichnet sich durch schlanken Aufbau aus (Fig. 320).



Fig. 320. Bogen des Trajan zu Ancona.
Nach Photographie.

Das Trajaneum zu Pergamon, auf die höchste Kuppe des Burgberges gestellt und alle älteren Bauten überragend, erfreute sich einer besonders reichen decorativen Sculptur an Sockel und Sims des Unterbaues und am Gebälk des Tempels selbst. Hier sind im Fries Medusenhäupter mit unterarbeiteten Haarlocken zwischen vollständig losgelösten Ranken angebracht.

Eine Probe trajaneïscher Sculptur gaben wir zu Anfang des Buches. Aus prächtigen Ranken wächst ein Amorin — vielmehr geht er unterwärts, wie etwa die pergamener Giganten in geschuppte Schlangen, so er in Blätter und Ranken über — und giesst aus gehobener Kanne Wein in die Schale, zu welcher der gehörnte Flügelpanther die Tatze hebt (Seite 1, die Kopfvignette). Eine zweite Probe auf S. 410.

Hadrian (117. Fig. 321). Wir theilen sein Bild mit, schon wegen des, wenn auch untergeordneten, doch für die Geschichte des Porträts nicht gleichgiltigen Umstandes, dass er zuerst den Bart wieder wachsen liess und mit seinem Vorgange natürlich für die Mode den Ton angab. Ueberdies hat ein solcher Förderer der Kunst, auch selbst Künstler aus Liebhaberei, wie Hadrian es war, ein Vorrecht vor manchem anderen Cäsar. In und ausser Rom, in Südfrankreich wie in Athen, in Aegypten und in Syrien stehen Denkmäler aus der Zeit seiner Regierung. In Rom baute er am rechten Tiberufer ein neues Kaisergrabmal, die *Moles Hadriani*, wieder in der Gestalt des Rundbaues auf quadratischem Sockel (wie der obere Abschluss

gestaltet war, ist nicht bekannt; es steht nur noch der Mauercylinder, jetzt die Engelsburg). Vom Marsfeld führte der *Pons Aelius* hinüber (jetzt Engelsbrücke).

Nach eigenem Plane errichtete der Kaiser beim Titusbogen und gegen das Amphitheatrum Flavium hin auf grosser Terrasse den Doppeltempel der Venus und Roma (später, unter Maxentius, abgebrannt und restaurirt). Aeusserlich war er ein grossartiger Peripteraltempel mit zehnsäuliger Front, die Ringhalle von doppelter Breite. Das Haus enthielt zwei Cellen, die sich in entgegengesetzter Richtung öffneten, jede mit einer Vorhalle, vier Säulen zwischen Stirnpfeilern. Beide quadratisch waren die Cellen mit Tonnengewölbe gedeckt und im Fond erweitert durch je eine grosse halbrunde Apsis unter Halbkuppel. Diese Rücken gegen Rücken gestossenen Conchen (sie allein sind erhalten) stützen sich gegenseitig; die das Tonnengewölbe tragenden langen Wände werden durch Strebepfeiler gestützt, deren Zwischenräume gegen den Saal Nischen bilden und nach aussen vermauert sind. Jedem der die Nischen trennenden Pfeiler war eine Säule vorgesetzt, das Gebälk vermuthlich verkröpft. Auf das Umsichgreifen der Raumüberwölbung fällt ein Streiflicht aus der Thatsache, dass Hadrian im flavianischen Palast dem holzgedeckten Gerichtssaal ein Gewölbe gab. Es war ein Saal, tiefer als breit, mit eingebauter Apsis, der Vorderraum ein dreischiffiger Säulensaal. Letzteren Raum überspannte Hadrian mit einem Tonnengewölbe, welches durch vier mächtige, in die Ecken des Saales gesetzte Pfeiler, ausserdem einerseits durch die starke Mauer des Tablinums, andererseits durch aussen angesetzte, von der umlaufenden Porticus maskirte Strebepfeiler Halt bekam. Ein anderes, interessanteres und gut erhaltenes Tonnengewölbe aus Quadern, mit Gurten, wird ebenfalls hadrianischer Zeit zugeschrieben, der sogenannte »Tempel der Diana« zu Nemausus (Nîmes in Südfrankreich).



Fig. 321. Hadrian. Büste zu Neapel.
Nach Photographie

Am Fusse des Palatin gegen das Forum hin stand der Tempel der Vesta mit dem Haus der Vestalinnen *(Atrium Vestae)*; er baute es ihnen neu. Das eigentliche Atrium ward, um den in Clausur lebenden Priesterinnen einen Bewegungsraum zu schaffen, zu einem zweistöckigen Peristyl von 6 zu 18 Säulen erweitert; es war mit Marmor verkleidet.[1])

[1]) H. Jordan, Tempel der Vesta und Haus der Vestalinnen.

Hadrian liebte sein weites Reich zu bereisen und wohin er kam schöpferisch zu wirken. Gleichsam als einen Auszug seiner Welt legte er die grosse Villa unterhalb Tibur (Tivoli) an, worin alle Gebäudeformen des Alterthums wie in einem wahrhaft grossen Architekturmuseum reproducirt wurden.

Von den Kunstschöpfungen, welche Hadrian in den Provinzen erstehen liess, mögen diejenigen hier aufgeführt werden, mit denen er die alte Kunstmetropole Athen beschenkte. Tempel der Hera, des Zeus Panhellenios, ein Pantheon, eine Hundertsäulenhalle, deren Wände und Säulen aus phrygischem Marmor waren; dabei eine Bibliothek mit vergoldeter Decke, die Wände mit Alabaster belegt, eine reiche Ausstattung an Statuen und Gemälden fehlte nicht. Ein ebenfalls hundertsäuliges Gymnasion ist in Resten erhalten; die Säulen stehen auf Postamenten und tragen verkröpftes Gebälk.

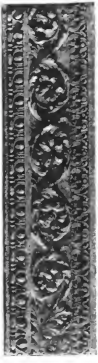


Fig. 322. Steigende Ranke. Vom Forum des Trajan. (Von unten beleuchtet.) Nach Photographie.

Am Ilissos aber legte er eine neue Stadt an, die Hadrianstadt mit einem noch aufrechtstehenden Trennungsthor gegen die alte »Thesensstadt«. Das Thor ist eine mit Rundbogen durchbrochene Mauer; die Vorhallen, welche an den griechischen Propyläen aussen und innen dem Thorbau Tiefe zu geben pflegten, sind hier zu blos decorativen Säulenstellungen eingeschrumpft, wie sie an aller römischen Architektur üblich waren. Die Façade erinnert an die der Ehrenbögen; eine Attika ist vorhanden, auch sie nur eine Mauer, eine Coulisse, hier nun mit Säulen besetzt und von Fenstern durchbrochen. Die grosse Leistung Hadrian's für Athen im Gebiete der Baukunst aber war die endliche Vollendung des Olympieions, welches innerhalb der Neustadt zu liegen kam.

Der hadrianische Bau war nächst dem ephesischen Artemision der grösste griechische Tempel; er hatte zehn Säulen in der Front und doppelte Ringhalle. Das Bild des olympischen Zeus war dem des Phidias nachgebildet, von Gold und Elfenbein; daneben stand ein Bild des Kaisers, zahlreiche andere Hadriansbilder waren sonst im Heiligthum vertheilt. Von den einst 126 Säulen des Tempels stehen 15 noch aufrecht. Auch eine Wasserleitung wurde der »Hadrianstadt« zugeführt, welche aber erst der Nachfolger vollendete. Der Wasserbehälter mit Resten des Frontbaues ist noch erhalten.

Der Kaiser war nicht der einzige, dessen Bauten der Stadt neuen Glanz verliehen. Sie rühmte sich reicher und freigebiger Bürger. Noch unter Trajan war Philopappos verstorben, ein Enkel des von Vespasian entthronten Königs von Kommagene am Oberlauf des Euphrat. Die Gründung jener Dynastie ging in hellenistische Zeit zurück; ein grossartiges Grabmal aus letzter vorchristlicher Zeit steht auf der Höhe des Nemrud Dagh, ein Erdkegel, an dessen Fuss in grossartigen Sculpturen die Ahnen des Hauses verewigt sind. Jener Enkel des letzten Königs nun lebte in Athen als athenischer Bürger, einmal hatte er die Würde eines römischen Consuls bekleidet. Sein Grabmonument errichtete er sich auf der Höhe des Musenhügels im Angesichte der Akropolis. Ein die Gruft maskirender Coulissenbau in Gestalt eines flachen

Cylinderabschnittes, enthält er im Oberbau zwischen korinthischen Pilastern drei Nischen für Statuen; in der Mittelnische sitzt Philopappos selbst, links sein Grossvater, der letzte König von Kommagene, rechts der Gründer der Dynastie. Unterhalb läuft ein Fries in Hochrelief, die Auffahrt des Philopappos als Consul darstellend.[1])

Weit Glänzenderes leistete der reiche Athener **Herodes Atticus**, Zeitgenosse Hadrian's und der Antonine. Am Südfuss der Akropolis baute er das **Odeion** neu, ein kleineres Theater, immerhin 6000 Zuschauer fassend, ursprünglich mehr für musikalische Aufführungen bestimmt und überdacht. So hat auch Pompeji neben dem grossen Theater sein **Theatrum tectum**. Das Odeum des Herodes oder der Regilla, wie es auch genannt wird, weil es zum Andenken dieser seiner Gemahlin errichtet war, ist recht wohl erhalten; auch das Bühnengebäude steht noch aufrecht, in mehreren Stockwerken ist die Aussenwand von rundbogigen Fenstern durchbrochen. Eine lange zweischiffige **Porticus** verbindet das Odeum mit dem grossen Bacchustheater.[2]) Ferner kleidete Herodes die Laufbahn, das **Stadion**, im vierten Jahrhundert jenseits des Ilissos in einer Schlucht angelegt, mit pentelischem Marmor aus. Auf der Anhöhe darüber baute er einen Tempel der **Tyche** (Fortuna).



Fig. 323. Kentaur aus schwarzem Marmor, Capitol. Mit Inschrift der Künstler Aristeas und Papias. Nach Photographie

Unter anderen Städten wurde in jener Zeit auch **Korinth** nebst Poseidon's Heiligthum auf dem Isthmus mit neuem Glanz ausgestattet; die Freigebigkeit des Herodes hat sich sowohl dort bethätigt, als auch in Olympia. Er führte eine Wasserleitung dahin und gab ihr einen glänzenden Frontbau: auf der Terrasse am Kronoshügel erhob sich über dem Hauptbassin ein halbrundes Nympheum, flankirt von zwei Rundtempelchen. In der Mitte stand ein Marmorstier, zahlreiche Porträtstatuen füllten die Nischen des Baues (darunter die in Fig. 209 abgebildete).

Hadrian's Bemühungen um die Wiederentfachung der bereits verlöschenden Flamme der Kunst geben Veranlassung, noch einmal auf die **Plastik** einzugehen. Es war ja nun kein von innen kommendes Leben, sondern allein die äussere Anregung, wie sie Männer von der Art des Hadrian oder des Herodes gaben, woraus diese Erneuerung hervorging. Immerhin wissen

[1]) Th. Mommsen und U. Köhler, Athen. Mittheil. 1876.
[2]) U. Köhler, Mittheil. 3, 153

die zahlreichen Arbeiten der Zeit sich einen Achtungserfolg zu sichern. Es sind durchgängig gute Sachen, welche den Zweck erfüllten, nach den Wünschen ihrer Besteller den Prachtbauten zum Schmuck zu dienen. Weiter gingen die Ansprüche nicht und Besseres war auf keine Weise zu erzwingen. Neues und Eigenes tritt nicht zu Tage, es bleibt bei der steten Wiederholung der alten Meisterwerke. In den meisten Fällen dürfte es vergebene Mühe sein, nach dem Stil etwa der Proportion oder der Draperie Erzeugnisse hadrianischer Zeit bestimmen zu wollen, denn all' Dieses wurde von den Vorbildern herübergenommen; einziges Merkmal ist die Arbeit, die Art der Ausführung. Das gilt von den damaligen Nachbildungen praxitelischer oder anderer Werke der Blüthezeit bis zur Vorblüthe zurück (zum Beispiel die auf S. 150 mitgetheilte Wettläuferin ist hadrianische Arbeit): es gilt auch von den Copien der Werke alterthümlichen Stils, ebenso von solchen ägyptischer Werke. Letztere bilden eine besondere Classe unter den hadrianischen Sculpturen; da sie mit ägyptischem Typus hellenische Modellirung zu verbinden pflegen, so wird man ihre Vorbilder nicht unter Werken der Pharaonen, sondern der Ptolemäerzeit suchen müssen. Originale Schöpfung hadrianischer Zeit kann nur zugegeben werden, wo ihre Thatsächlichkeit im Einzelfalle sich beweisen lässt.


Fig. 321. Amor und Psyche. Capitol. Nach Photographie.

Als Beispiel hadrianischer Sculptur geben wir den jüngeren Kentaur des capitolinischen Museums, welcher übermüthig ist von Wein und Liebe; Aristeas und Papias aus Aphrodisias haben ihn und sein Gegenstück aus schwarzem Marmor gemeisselt (Fig. 323). Das Pendant ist ein älterer Kentaur, welcher, die Hände auf den Rücken gebunden, sich umschaut nach seinem Peiniger. Denn in einem vollständiger erhaltenen Exemplar des Louvre sitzt ihm ein schalkhafter Amor auf dem Rücken und solch einen anderen Schelm trug auch der jüngere Genoss. Im Stile haben diese Gruppen Verwandtschaft mit der pergamenischen Kunst; auch der Geist der Composition, das Spiel der Eroten, weist die Erfindung in hellenistische Zeit zurück.

Um nun die günstigste Vorstellung von dem plastischen Vermögen der Epoche zu geben, sollen noch zwei Bildwerke mitgetheilt werden, welche in ihrer Art in der That etwas Neues

bieten. Amor und Psyche, die liebliche Gruppe des capitolinischen Museums, ist hier am Platze; sie entstand nicht wohl später als im zweiten Jahrhundert. Es mag auch eingeräumt werden, dass der Typus nicht älter ist, wenn die Idee der zu einem anmuthigen Mädchen verkörperten Seele, der Psyche, zuvor nicht vorhanden war. Dass aber auch der Erfinder dieser Gruppe die Alten studirt hat, lehrt ein Blick auf die Figur des Knaben sowohl wie des Mädchens (Fig. 324).

Beglaubigte Schöpfung hadrianischer Zeit aber ist das Bild des Antinous, des schönen Bithynierjünglings, welchen Hadrian liebte und um seiner Schönheit willen vergötterte, eines der letzten werthvollen Erzeugnisse der antiken Porträtbildnerei. In zahlreichen Statuen, Büsten, Reliefs, auf Münzen und Gemmen ist er dargestellt worden, breiter Brust, mit üppiger Lippe und tiefbeschattetem Auge, meist im Typus eines Gottes, des Bacchus oder Jacchus, des Mercur, des Apollo. Es versteht sich, dass auch in diesem Falle die statuarischen Typen Werken älterer Meister entlehnt sind. In Gestalt des Bacchus gibt ihn auch die vaticanische Statue unserer Fig. 325.


Fig. 325. Antinous als Bacchus. Vatican.
Nach Photographie.

Haben wir des Vitruv und des Plinius ihres Ortes gedacht, so dürfen auch die wichtigeren unter den übrigen Schriftstellern nicht mit Stillschweigen übergangen werden, welche mit Kunstgegenständen sich befasst und dadurch uns erwünschtes Material zum Aufbau der Kunstgeschichte übermittelt haben, eine Reihe von Männern, welche, dem zweiten und theilweise dritten Jahrhundert angehörig, zugleich bedeutende Vertreter der damaligen Schriftstellerei sind. Pausanias schrieb unter Benutzung dessen, was die griechische Litteratur auf dem Gebiete vorgearbeitet hatte, und nach eigener Anschauung eine Beschreibung Griechenlands mit besonderer Berücksichtigung der sacralen und kunstgeschichtlichen Alterthümer.[1]) Lucian, der geistsprühende Satyriker, wusste gelegenen Ortes ein Kunstwerk und ein Wort darüber einzuflechten, uns immer zu Dank. Die Philostrate und Kallistratos haben als Themen für ihre rhetorischen Stilübungen Gemälde und Statuen gewählt. Wenn sie die Gegenstände nicht geradezu fingirten, so wurden dieselben durch den Wortschwall und die blühende Sprache dermassen zugedeckt, dass es schwer hält, einen soliden Kern herauszuschälen, welchen zu überliefern auch gar nicht ihre Absicht war. Nimmt man sie als das, was sie sind, so können auch sie allerlei Interessantes über alte Kunst erzählen.

[1]) Vergl. Kalkmann, Pausanias der Perieget.

Römischer Barockstil.

Was man den römischen Barockstil nennen darf, hat sich von langer Hand her angebahnt; gelegentlich wurde bereits auf Symptome dieser Gährung hingewiesen. Aber die zusammenfassende Besprechung musste zurückgestellt werden bis zu dem Zeitraume, wo die Erscheinung ihren Höhepunkt erreichte, dem zweiten und dritten Jahrhundert.

Zuvor haben wir die auf Hadrian folgenden Kaiser und ihre hauptsächlichsten Monumente zu überfliegen, um das Material für die nachfolgende Charakteristik des Stils in die Hand zu bekommen.

Uebersicht.

Voran gehen die Antonine. Unter Antoninus Pius (138) ist seiner Gemahlin Faustina am Forum ein Tempel errichtet worden, welcher nach dem Tode des Kaisers durch eine nachträglich am Fries eingemeisselte Inschrift (die erste ist am Architrav) auch ihm geweiht wurde. Durch den Umbau in eine Kirche (S. Lorenzo in Miranda) ist der Tempel, wenn auch verstümmelt, so doch in grossen Theilen vor dem Untergange bewahrt worden. Derselbe Kaiser liess im Asklepieion zu Epidauros die Tholos und das Theater des Polyklet herstellen: die neuerdings ausgegrabenen Architekturtheile gehören überwiegend diesem Erneuerungsbau an.[1] Die Säule des Antoninus war eine Nachahmung der trajanischen; das allein erhaltene Postament, im Garten des Vatican befindlich, schmücken Reliefbilder, die Apotheose des Kaiserpaares und militärische Aufzüge; diese galoppirenden Reiter werden Niemanden an den Parthenonfries erinnern.

Das Andenken Marc Aurels (161) lebt in seiner ehernen Reiterstatue (jetzt auf dem Capitol), in der wohlerhaltenen Säule (auf Piazza Colonna), deren Spiralrelief den Marcomannenkrieg des Kaisers schildert, und in den Resten seines Ehrenbogens, Reliefs, welche ihre Motive theils trajanischen, theils dem Postament der Antoninussäule entlehnen. Nebenstehende Proben zeigen den Imperator zu Pferd, umgeben von militärischem Gefolge, und besiegte Barbaren vor ihm knieend, sodann die Allegorie, wie Roma den Kaiser begrüsst, welcher hier die bürgerliche Toga trägt, zugleich ritual über den Hinterkopf hinaufgezogen (Fig. 326 und 327). Dass die unweit Piazza Colonna in die Dogana verbaute Porticus dem Tempel des Marc Aurel angehöre, ist blosse Vermuthung; jedenfalls fällt der Bau in den laufenden Zeitraum. Der Antoninenzeit gehört auch noch eine Anzahl meist sepulcraler Backsteinbauten ausserhalb der Stadt Rom, der sogenannte Bacchustempel (jetzt San Urbano) und die Grabkapellen an der Via Latina.[2]

Septimius Severus (193) baute am Palast auf dem Südrande des Palatin und unterhalb desselben, nahe dem Kopfe des Circus maximus, das *Septizonium*, einen 300 Fuss langen Façadenbau, wohl nur eine kolossale Coulisse als Blickpunkt für die dorthin einlaufende Via Appia.[3] Der grosse Bogen oberhalb des Forum Romanum, dreithorig, mit Reliefs überzogen,

---

[1] Praktika, 1883 1884

[2] Mon. 5 und 6. Annali 1860. 1861.

[3] Chr Hülsen, Das Septizonium

welche sich auf den Partherkrieg beziehen, ist recht gut erhalten, ebenso der kleinere Ehrenbogen der Geldwechsler und Händler vom Rindermarkte *(Arcus argentariorum in foro boario.)* Septimius Severus hat das Pantheon hergestellt und der Vesta einen neuen Rundtempel gebaut, dessen Gestalt, aus der Abbildung auf den Schaumünzen der Julia Domna bekannt, in den beim Atrium Vestae am Fusse des Palatin gefundenen Resten wiedererkannt werden konnte.[1]) Auch das Rundtempelchen der Dea Dia im Haine der Arvalbrüder stammt aus dieser Zeit.[2])



Fig. 326. Marc Aurel begnadigt besiegte Barbaren.



Fig. 327. Roma begrüsst Marc Aurel am Thore.

Reliefs vom Bogen des Marc Aurel. Capitol.

Nach Photographie

Derselbe Kaiser liess das abgebrannte ***Templum Sacrae Urbis*** herstellen und eine neue Redaction des **Stadtplanes** daran eingraben. Dessen Reste, im capitolinischen Museum bewahrt, sind von grösstem Werthe für unsere Kenntniss des alten Roms.[3])

Der Kopf des **Caracalla** (211) verdient einen besonderen Platz als der erschöpfendste plastische Inbegriff des Cäsaren in seiner bösesten Ausprägung (Fig. 328). Seinen Namen aber verkünden die grossartigen Ruinen der von ihm an der Via Appia errichteten ***Thermae Antoninianae*** mit lautester Stimme.

[1]) **Jordan**, Tempel der Vesta.
[2]) **Henzen**, Scavi nel sacro bosco.
[3]) H. **Jordan**, Forma urbis Romae.

Von Elagabal (218) ist kein erhebliches Denkmal erhalten; wir wissen von einem Elagabalum auf dem Palatin und grossen Gärten am Esquilin. Die dort verstreuten Reste ebenso gigantischer wie üppig decorirter Architekturglieder kann man nur anstaunen.

Alexander Severus (222), welcher im palatinischen Lararium die Bilder von Abraham und Christus mit denen des Orpheus und des Apollonius von Tyana vereinigte, auch die Heiligthümer der Isis und des Serapis herstellte, führte eine neue Wasserleitung nach Rom, die *Aqua Alexandrina,* und errichtete die *Thermae Alexandrinae.* Die unter dem irrthümlichen Namen des »Tempels der Minerva Medica« bekannte Ruine wird jetzt als das *Nymphaeum Alexandri* erklärt.



Fig. 328. Caracalla. Büste in Neapel.
Nach Photographie

Die Aufzählung der Cäsaren und der mancherlei Werke und Denkmäler ermüdet. Aus den übrigen sei nur Wichtigeres herausgehoben, die Villa Gordian's (Tor de Schiavi — falls die dortigen Ruinen nicht diocletianisch sind) und die *Arcus Gordiani.*[1]) Gallienus (260) hinterliess einen Bogen (262). Auch die dreistöckige »Porta de' Borsari« zu Verona gehört hierher (265). Aurelian (270) umgab Rom mit seiner weitesten Stadtmauer, welche noch heute ihren Dienst thut.

Den Beschluss mache Diocletianus (284). Unter den zahlreichen Arbeiten seiner Architekten verdienen zwei besondere Hervorhebung, nämlich die Thermen, deren gut erhaltener Hauptsaal in der Renaissance zu der Kirche Santa Maria degli Angeli ausgebaut wurde, und sein Palast bei Salona am adriatischen Meere, in dessen Ruinen ein erheblicher Theil der modernen Stadt Spalato Platz gefunden hat. Ein grosses ummauertes Viereck, von Säulenhallen durchzogen, umschloss es die zur kaiserlichen Hofhaltung gehörigen Gebäude. Unter ihnen ragt der sogenannte Juppitertempel hervor, ein überkuppeltes Oktogon mit gleichfalls achtseitiger Ringhalle.

[1]) Bull. d. c. municip. 1, tav. 2.

Ausser den genannten sind nun aber noch viele Baudenkmäler in den weiten Grenzen des Reiches zerstreut, unter ihnen einige der wichtigsten zur Kenntniss des Stils, um welchen sich jetzt das Interesse dreht. Die Monumente im Westen sollen nicht einzeln aufgezählt werden. Im Osten ist von Bedeutung die merkwürdige Halle zu Saloniki, mit dem Obergeschoss aus Pfeilern, welchen Hochrelieffiguren vorgesetzt sind, Helena, Telephos, Ganymed, Leda und andere; mittelalterlicher Volksglaube hielt sie für Verzauberte, daher die Halle unter dem Namen »Incantada« ging.[1])

Mehr Denkmäler bietet der Orient, viele schon Kleinasien. In Ephesus ist es ein römisch-korinthischer Tempel, in Aphrodisias ein ebensolcher, zu Aïzani ein jonischer, zu Myus ein römisch-dorischer. Das Theater von Laodikeia hat einen römischen Scenenbau, Labranda einen korinthischen Tempel, Mylasa ein Monument mit gesäultem Oberbau und einem Thorbogen.[2])



Fig. 329. Grosse Colonnade zu Palmyra.
Nach Photographie von A. Bonfils.

[1]) Alterthümer von Athen 2. 497 [2]) Alles in den Alterthümern von Jonien.

Je weiter wir in den Osten vordringen, desto ausgebildetere Denkmäler des Barockstils treffen wir an. Das glänzendste Ensemble ist in Syrien erhalten, wo der Sonnendienst zu Heliopolis (Balbek) die umfangreichsten und malerischsten Bauwerke der Kaiserzeit hervorrief.[1]) Eine zweite Hauptfundstätte ist Palmyra (auch Tadmor genannt), jener wichtige Knotenpunkt der syrischen Karawanenstrassen. Von dem Gesammtcharakter wird die vorstehende Aufnahme der langen Colonnade einen ungefähren Begriff geben (Fig. 329).[2])

Auch Damaskus hat Reste aus jenen Zeiten aufzuweisen. Besonders reichhaltig und dabei eigenartig erscheint die Landschaft Auranitis (Haurân) südlich von Damaskus.[3]) Der Holzmangel hat hier einen consequent durchgeführten Steinbau hervorgebracht; aus Quadern sind die Mauern, Steinbalken bilden die Decke, bald auch Quadergewölbe; Thür- und Fensterflügel, Tische und Kasten, Bettstellen und Leuchter, Alles ist Stein. In der Mitte des zweiten Jahrhunderts wurde das Land römische Provinz; mit diesem Zeitpunkt begann die eigenthümliche local modificirte römische Cultur und behauptete sich bis in das siebente Jahrhundert. Weiter reiht sich das Ostjordauland an, die Dekapolis.

Das Aeusserste im Barockstil aber mögen die entferntesten und abgelegensten Monumente leisten, die Felsgräber von Petra im nördlichen Arabien.[4]) Hier kann man am ehesten von einem »Jesuitenstil der Antike« reden. Aus eingemischten orientalischen Formen dieser östlichen Römerbaukunst erkennt man, dass hier wirklich etwas orientalische Empfindung in die römisch-griechische Formenwelt eingedrungen ist und sie so aus Rand und Band gebracht hat, wie wir es da mit Augen sehen.

Charaktere.

Der Barockstil hat sich von langer Hand vorbereitet; um nicht weiter zurückzugreifen, könnte man fragen, ob er nicht der Stil der Kaiserzeit überhaupt war. Nun aber ist er in seine Herrschaft getreten und feiert uneingeschränkte Orgien.

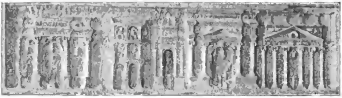


Fig. 330. Römisches Architekturrelief. Lateranmuseum.

Beweggrund war das Verlangen nach wirksamer Form, der Wunsch, durch kräftige Contraste in der Gliederung, schärferen Wechsel in Lichtern und Schatten dem übersättigten Auge etwas zu bieten. Malerisch zu bauen ist das Bestreben.

Wie einzelne Stimmen voll Charakter und Wohllaut waren einst, hier und dort, die dorische, die jonische Weise erklungen. Die Blüthe Griechenlands fügte sie zur ewig jungen,

[1]) Wood, The ruins of Balbek 1757. Cassas, Voyage pittoresque en Syrie, 2 pl. 3—57

[2]) Wood, The ruins of Palmyra 1753.

[3]) de Vogüé, Syrie centrale

[4]) Léon de Laborde et Leisant, Voyage dans l'Arabie Pétrée.

attisch-hellenischen Polyphonie, aus welcher ein neuer Ton, der korinthische Stil, sich hervorhob, bis mit Alexanders Zeit die Kunst zur reichsten Symphonie sich glanzvoll entfaltete. Das römische Reich war das Weltreich; dem Baumeister galt es, unter äusserster Anspannung der orchestralen Kräfte die Glorie des Kaiserreiches wie mit Posaunen und Pauken der Mit- und Nachwelt zu verkündigen.

Der malerische Effect wird erzielt durch Brechungen und Steigerungen der Glieder, auf Kosten der überlieferten Formen. Was als nothwendiges, darum unveränderliches Structurglied entstanden war, ist zum fügsamen Ornament geworden.

Barock kann schon der malerische Entwurf des Grundrisses sein, wie dergleichen Pläne in den Nebenräumen des grossen Peristyls des flavianischen Kaiserpalastes vorkommen; vollends barock ist der sechsseitige Säulenhof zu Heliopolis.



Fig. 331. Nebenhaus im Heiligthum der Isis zu Pompeji.
Nach Photographie

Im Aufbau und der Façadenbildung geht die ganze Absicht auf kräftige Schatten; daher ein Vor- und Zurückspringen, ein Auf- und Abwogen, ein Ueberspringen hin und her, steter Wechsel zwischen gerader und runder Form.

Der Architrav, einst der structiv wichtige gerade Hauptbalken, wird hinauf- und hereingezogen mitsammt Fries und Gesims. Noch in der neronischen Zeit geschah es in Pompeji am kleinen Nebengebäude des Isistempels, dass eine Thür mit Rundbogen in das Giebeldreieck einschnitt, den Architrav durchbrechend (Fig. 331). Bereits auf einem Medaillon Hadrian's beobachtet man dieselbe Erscheinung in der weiteren Entwicklung, dass das Gebälk sich nicht mehr durchbrechen lässt, sondern dem Rundbogen folgt, über dem Durchgang sich im Halbkreis hinaufbiegt. Dasselbe findet zum Beispiel auch an dem grossen Bogen von Damaskus statt.

Verkröpfung des Gebälks war in augusteischer Zeit bescheiden aufgetreten; in den Thermen des Agrippa lernten wir ein erstes Beispiel kennen, und die Ehrenbögen wussten ihren Façaden mit diesem Kunstmittel manchen Reiz zu verleihen. Viel entschiedener war sie dann am Forum des Nerva entwickelt, und in dieser Richtung konnte nicht leicht weiter gegangen werden, als es dort schon geschehen ist. Ein Triumph des Barockstils nun war der Einfall, das Gebälk nicht in rechtwinkeligen Knicken von der Säule zurück- und aus der Wand wieder vorspringen zu lassen, sondern zwischen je zwei Säulen nur in einem flachen Bogen

zurückzuziehen, so dass es in sanfter Biegung zur Wand hin flieht und ebenso zur nächsten Säule wieder vorkommt. Dies ist an einem Rundtempel zu Heliopolis gewagt (Fig. 332). An demselben Tempel sind ringsherum Nischen in die Wand gelegt. Die Eckpfosten der Nischen haben die Gestalt korinthischer Pfeiler; auf ihren Kapitellen liegt ein dreitheiliger Architrav, welcher nun auch der halbkreisförmigen Einziehung der Nische folgt. Fries und Sims dagegen trennen sich vom Architrav und gehen einen anderen Weg, indem sie ihrerseits den Umriss des Rundbogens folgen, mit welchem die Nische oben abschliesst.

Die Halbkuppeln derselben Nischen sind nach einem beliebten Schema mit einer grossen Muschel ausgekleidet. Das Motiv wird seinen Ursprung in den gewölbten Baderäumen gehabt und seinerseits Veranlassung gegeben haben, die Nischen selbst »Muscheln«, Conchen zu benennen.

Rundtempelchen sieht man in den pompejanischen Architekturmalereien gern in die Umgebung und den Rahmen geradliniger Gebäude gesetzt (S. 396); ein Rundtempelchen



Fig. 332. Oberbau des Rundtempels zu Heliopolis (Balbek).
Nach Photographie von A. Bonfils

krönte das Denkmal der Julier zu St. Remy; zwei Rundtempelchen (immer nur ein luftiger, von Säulen getragener Baldachin ohne Cella) standen rechts und links der Exedra des Herodes Atticus zu Olympia. Endlich sehen wir denselben Zierbau als reines Zierglied in den Körper des Gebäudes selbst eingeführt. Aus einer Giebelfaçade wird das Mittelstück herausgeschnitten, der First und Alles, was darunter ist, und in die Lücke ein Rundtempelchen gesetzt. So geschah in einer Felsgrabfaçade zu Petra, welche in Abbildungen vielverbreitet ist.

Den Fries, sculpirt oder nicht, hatte man früher nicht anders denn als platte Ebene gekannt; jetzt gerieth auch er ins Schwellen und Schwingen, nahm ein ausbauchendes, ja S-förmig geschwungenes Profil an. Convexen Fries besitzen zahlreiche Monumente, die antike Colonnade der Dogana in Rom, der Palast des Diocletian zu Spalato, die oben aufgeführten kleinasiatischen Baudenkmäler nahezu durchgängig; deutlich sieht man die wulstige Bildung in den Abbildungen der langen Colonnade von Balbek und des Rundtempels daselbst (Fig. 329

und 332). S-förmig geschwungenes Profil haben unter anderem die Friese der kaiserlichen Bauten von Epidauros und der Incantada zu Saloniki.

Wir reden hier vom jonisch-korinthischen Fries. Vereinzelt kommt immer noch der dorische Triglyphenfries vor, natürlich in der hellenistisch-römischen Ausbildung mit hart abschneidenden Schlitzen und rosettirten Metopen. So am Aussenbau der epidaurischen Tholos.

Dass die Cannelirung des Säulenschaftes häufig unterblieb, hörten wir früher; man findet es auch an den Monumenten von Balbek in unseren Abbildungen bestätigt. Dafür geht die Cannelirung nun aber auf Flächen über, wo sie früher nicht vorkam; sie beginnt zu wuchern. Vom Schaft geht sie auf das Kapitell über, wo sie den Fond hinter den Ranken furcht, oder auch das Obertheil des Kalathos unter Abwerfen der Ranken ganz allein ziert; dergleichen sieht man an dem Denkmal zu Mylasa und in Spalato. Hier nun könnte man denken, die Canälchen seien Schematisirungen von Schilfblättern, wie sie an dem Kapitell angewandt sind, welches beim Thurm des Andronicus zu Athen gefunden wurde. Aber die Erscheinung greift weiter und entzieht sich alsdann einer solchen Erklärung. Am Kapitell aus Balbek, welches, in steiler Ansicht von unten aufgenommen, Fig. 333 wiedergibt, bemerkt man die ausgeschweifte Vorderseite des Abacus mit zwei Ornamentstreifen übereinander verziert; in der oberen Reihe sieht man einen sogenannten Eierkranz, in der unteren nun die in Rede stehende Cannelirung; dasselbe kommt am Bogen der Sergier zu Pola vor. Sodann geht sie auch auf den Fries über, den flachen sowohl wie den convexen; in letzterem Falle befindet sich die Incantada. Endlich wird auch der Dachkranz in Mitleidenschaft gezogen, auch dessen Stirnfläche ist in die Canälchen aufgelöst; so am Faustinatempel und am Rundtempel zu Balbek (Fig. 332).



Fig. 333. Korinthisches Kapitell und Cassettendecke zu Heliopolis. Von unten gesehen.
Nach Photographie von A. Bonfils

Wenn der Fries S-förmig geschwungenes Profil hat und alsdann in der besprochenen Weise cannelirt wird, so nehmen natürlich auch die Cannelüren diese Schwingung an. Während sie hier nur vor- und zurückschwingen, biegen sie in anderen Fällen auch selbst seitwärts aus. Es geschieht, dass die Cannelüren des Säulenschaftes statt lothrecht jetzt in Spiralgängen geführt werden, wie an der Porta de' Borsari zu Verona. Aber auch in Fällen, wo die Cannelüren auf ebener Fläche stehen, machen sie diese seitliche Ausbiegung; zum Beispiel sehen wir die Vorderfläche von Sarkophagen cannelirt und die Canäle alsdann S-förmig gewunden. Dabei pflegt grössere Mannigfaltigkeit durch eine symmetrische Anordnung erzielt zu werden, indem

die Furchen der einen Hälfte richtig S-förmig, diejenigen der anderen im Gegensinne gezeichnet sind.

Aus den Säulenschäften wachsende Consolen lässt unsere Abbildung auf S. 417 erkennen.

Ueberall macht sich das Streben nach Bereicherung der Form, nach Gliederung, nach Auflösung und Belebung der todten Fläche bemerkbar. Einst hatten wir beobachtet, wie die früher als Einheit behandelte Wandfläche durch den Randbeschlag der Quadern in ihre stark betonten Elemente, eben die Quadern, aufgelöst wurde. Nun gehört es mit zu den frühesten Aeusserungen des Barockstils, alle vorkommenden viereckigen Flächen nach Weise des Tischlerwerks und dem Vorbilde von Rahmen und Füllung zu gliedern. Das Tischlergewerk war im Alterthum hochentwickelt; Reste aus Südrussland und aus Pompeji legen vollgiltiges Zeugniss ab. Uebertragung des Motivs von Rahmen und Füllung in die Zierformen der Architektur findet sich schon an den rothen Pfeilern jener gemalten Veranda, welche die esquilinischen

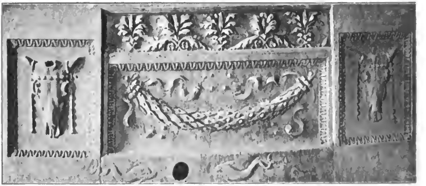


Fig. 331. Vom Denkmal der Haterier. Im Lateranmuseum.
Nach Photographie.

Odysseelandschaften in Felder zerlegt. Aehnlich sind auch die Pilaster an dem Gebäude innerhalb des Isisheiligthums zu Pompeji in Stuckausführung behandelt. Während an jenen gemalten, aus rothem Marmor gedachten Verandapfeilern Figuren in Rahmen stehen, erheben sich in der neronischen Stuckirung des zweiten Beispiels graziöse Candelaber und Ranken (Fig. 331). Gleiche Rahmen erhielten die durch Verkröpfung entstandenen Randpfeiler der Attika am Bogen zu Ancona (S. 408). Wie Getäfel in Marmorincrustation nachgeahmt wurde, lehrt die Abbildung auf S. 396. Am Titusbogen wie an unzähligen anderen Monumenten ist die Schrifttafel in solcher Art umrahmt; kleinere Tafeln mit ähnlichen Rahmen sind zwischen den Säulen angebracht (ebenso auch am Bogen zu Ancona); selbst die flachen Nischen am Titusbogen sind nach Tischlerart umrahmt (S. 400). Um an dieser Stelle selbst noch eine Anschauung zu geben, sei eine Partie aus dem Denkmal der Haterier mitgetheilt, dessen Reste im lateranischen Museum aufbewahrt werden. Ueber einer durch zwei Delphine bezeichneten Brunnenmündung ist die Fläche ganz unorganisch in umrahmte Felder zerlegt, deren zwei mit Stierschädeln ausgefüllt sind, eine grössere mit schwerer Guirlande, das niedrige darüber mit einem

Fries aus pflanzlichen Motiven, welche in naturalistischer Umbildung doch genau nach dem uralten Schema der Palmettenreihe entworfen sind (Fig. 334).

Auch die Untersichten der Architrave behandelte man in gleicher Art, Felder wurden eingesenkt, umrahmt und mit reichem Ornament gefüllt. Die Cassettendecke war schon in der neronischen Stuckdecoration prunkend genug behandelt, auch mit Figuren ausgesetzt worden, so dass die Ansicht einer solchen aus Balbek nichts wesentlich Neues lehrt (Fig. 333).

Die eingerahmten Reliefs mit Figuren nehmen überhand. Beispiele überladener Decoration liegen in den Bauten aus der Zeit des Septimius Severus vor, in dem grossen Bogen am Forum Romanum und dem kleinen am Forum Boarium. Zur Veranschaulichung dieser stillosen Art, einen Bau in allen seinen Theilen mit Reliefs zu überdecken, diene das Grabmal der Secundinier zu Igel bei Trier, welches dem späteren dritten Jahrhundert angehört. Im Aufbau lässt es sich mit dem zur Epoche des Augustus besprochenen Denkmale von St. Remy vergleichen, ist aber wesentlich schlanker und in der Architektur schlichter. Die grossen Quadern des untersten Gliedes sind nicht abgestuft, sondern blos abgeböscht. Der Unterbau hat zwar Sockel und Sims, aber keine Eckpilaster. Der Hauptkörper hat wieder Pfeiler an den vier Kanten; sie tragen auf korinthischen Kapitellen ein allzu hohes Gebälk. Dann folgt noch ein viereckiger Oberbau mit krönenden Giebeln über den Seiten; die Giebelschrägen gehen steiler an als in der classischen Norm. Das hochgezogene Zeltdach ist von einer Blume gekrönt (Fig. 335).

Ein Ueberfluss an Reliefsculptur bedeckt alle Flächen des Bauwerks. Die Hauptdarstellungen befinden sich in den grossen Flächen des Mittelkörpers; auch die Felder



Fig. 335. Denkmal der Secundinier zu Igel bei Trier.
Nach Photographie.

des Oberbaues hat man mit Reliefs ausgefüllt. Bemerkenswerth aber sind besonders die umrahmten Felder, in welche sowohl die Pilasterflächen zerlegt wurden wie auch der Hauptfries; erstere Felder sind kleiner und mit je einem Figürchen ausgefüllt, diejenigen des Frieses zerhacken denselben ganz stilwidrig und haben auch seine übertriebene Höhe auf dem Gewissen. Das Ganze bekundet einen unedleren Geschmack als das genannte Denkmal der Provence; so etwas konnte nur in Zeiten gesunkenen Kunstgefühls entstehen.

Die Schicksale des Akanthusblattwerks in alle Einzelheiten zu verfolgen, müssen wir uns versagen. Das Rankenwerk am Dachrand der Tholos zu Epidauros stammt ebensowenig vom ursprünglichen Bau des Polyklet her wie der darunter befindliche Triglyphenfries, sondern ist ein Werk der Restauration im hellenistisch-römischen Stil. Es ist reicher ausgebildet, als die Weise des vierten Jahrhunderts war; insbesondere sind die Stengel vielfältiger gefurcht und mit einem ausgezackten Bart besetzt, welcher an Werken hellenistischer Zeit als beliebtes Ziermotiv vorgefunden wird.



Fig. 336. Figurirtes Compositkapitell aus den Thermen des Caracalla zu Rom.
Nach Photographie.

Was das korinthische Kapitell betrifft, so bemerkt man an demjenigen aus Balbek, wie die Volutenstile aus einem grossgebauten Blätterkelch hervorwachsen, dessen Wurzel auf einem rundlichen Knoten sitzt. Dieser Knoten ist an den noch reicheren Kapitellen, welche auf dem Esquilin liegen, mit Perlschnüren besetzt. In den Thermen des Caracalla sind Compositkapitelle erhalten, welche auch ein Uebriges thun an Verzierung; der Volutengang ist mit gezackten Blättern ausgelegt, und vorn steht, wir müssen sagen ein Miniaturbild des Hercules Farnese (Fig. 336). So möge das Exemplar zugleich die ganze Gattung der figurirten Kapitelle, deren es aus römischer Zeit viele gibt, hier vertreten.

Den vollkommensten Eindruck von der üppigen Fülle, deren die Barockdecoration fähig war, gibt die reiche Thür zu Heliopolis. Wir sehen durch sie in den Hof, dessen Mauern mit cannelirten korinthischen Säulen besetzt sind. Das Gebälk ist verkröpft, der Fries cannelirt. In die Wandfelder zwischen den Säulen wurden Nischen eingelassen, welche mit vollständigem Gebälk und je einem Giebelchen bekrönt sind. Die Thür selbst ist mit abgetrepptem Rahmen umgeben, welchem sich ein schwerer Rankenfries und ein Zahnschnitt auflegt; wie an der schönen Nordthür des perikleischen Erechtheions tragen zwei grosse Consolen ein kräftiges Kranzgesims, welches hier von vielen kleineren Consölchen gestützt wird. Da ist nun in dem ganzen System nicht die kleinste Stelle, welche des Schmuckes entbehrte; überall laufen Lorbeerstäbe und Laubgewinde, von Astragalen und Eierkränzen gesäumt, Mäander und Gurtgeflecht fehlen nicht. Es ist wahrlich Pracht, mehr als genug (Fig. 337).



Fig. 337. Reiche Thüre zu Heliopolis.
Nach Photographie von A. Bonfils.

Aber gross und grösser erhob sich aus dem aufgeregten Meer der malerischen Architekturformen und dem herbstlichen Prunk des ornamentalen Blattwerks der unsterbliche Ruhm der kaiserlichen Baukunst, der grossräumige Gewölbebau. Die staunenswerthen Denkmäler dieser Thätigkeit sind die Thermen des Caracalla und die noch grösseren des Diocletian.

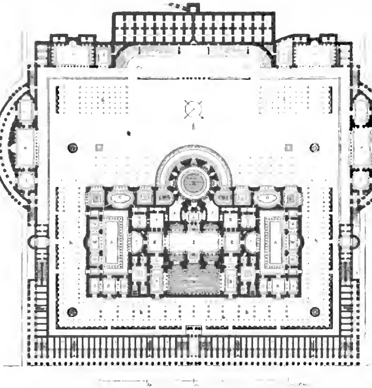
Die hellenistische Zeit hatte den Complex der Thermenanlage geschaffen, kleinere Beispiele früher Zeit, wenn auch nicht ganz normal disponirt, hinterliess Pompeji. Von den ersten grossen Thermen, denjenigen des Agrippa, steht noch die grosse Rotunde, das Pantheon (denn baulich gehört sie dazu); hinter ihm schliessen sich einige Reste anderer Räume, insbesondere des Hauptsaales an. Von den Thermen des Titus ist minder Bedeutendes erhalten; wir können nicht ermessen, was wir in diesem grossen Gebäude verloren haben; selbstverständlich war es auch ein Gewölbebau. In die Lücke tritt zuerst die zwar kleinere, aber im Grundriss wohl erhaltene und gut übersehbare Thermenanlage zu Alexandria Troas, welche der Wasserleitung des Herodes Atticus zu Olympia als gleichzeitig angegeben wird.[1]) Kaiserthermen grössten Stils liegen dann in den vorgenannten zwei Ruinengruppen vor; sie reichen aus, um von dem imponirenden Ganzen, wie sie einst dastanden, einen Begriff zu geben.

Man betrachte den Grundriss der antoninianischen Thermen, um zuerst sich zu überzeugen, wie die antike Baukunst ausgezeichnet befähigt war, einen **entwickelten Grund-**

---

[1]) Koldewey, Athen. Mitth. 1884 zu Taf. 2

riss zu entwerfen, wie vom centralen Hauptsaal aus nach allen Richtungen auf die Axen gereihte Folgen mannigfaltig geformter Räume in symmetrischer Vertheilung gleichsam ausstrahlen (Fig. 338). Es war auch das Streben nach malerischer Wirkung, welches sich hier auf eine grossartige, vom Verfallgeschmack unberührte Weise Genüge gethan hat, in den Durchblicken durch die in langer Flucht und mit immer weiter sich vertiefender Perspective gereihten Räume; sie weisen dabei einen stets neu überraschenden Wechsel mannigfaltiger Gestaltungen auf und waren sämmtlich überwölbt, in verschiedenen Höhen und nach verschiedenen Systemen.



AA Peristyle. I Mittelsaal. M Rotunde. dd Oktogone.

Fig. 338. Thermen des Caracalla. Restaurirter Grundriss.
(Blouet bei Guhl und Lohde.)

Im Pantheon des Agrippa war das Problem einer überkuppelten Rotunde massgebend gelöst worden. Von ähnlichen Dimensionen ist auch die überkuppelte Rotunde der Caracallathermen, deren Gewölbe freilich nicht so gut Stand gehalten hat wie das Pantheon (im Grundriss Fig. 338, *M*). Auch hier beobachten wir den schützenden Kranz von acht Nischen, deren Rückwand nun aber durchbrochen ist und mit je zwei Säulen sich in das Freie öffnet. Von den zwischen ihnen stehenden acht Strebekörpern sind hier nur vier hohl, die anderen

vier massiv. Die Kuppel ist auch hier in die Rotunde hineingehängt, so dass deren Aussenmauer den ansteigenden Theil der Kuppel überragt. Während nun beim Pantheon die Halbkugel im Uebrigen geschlossen, nur im Zenith von einer Oeffnung durchbrochen war, wurde hier umgekehrt ein Kranz von acht Fenstern eben in dem ansteigenden Untertheil der Kuppel geschnitten. Diese Fenster durchbrachen sowohl die senkrechte Aussenmauer, als auch die im Ansteigen von derselben sich entfernende Wölbung; da erhielt denn die Fensterlaibung, einerseits begrenzt durch den Rundbogen in der senkrechten Wand, andererseits durch die Oeffnung in der vorgeneigten Kuppelfläche, die Form der Stichkappe.[1])

Kuppeln auf Rundbauten gibt es, um dies gleich hier zu erledigen, aus dem zweiten und dritten Jahrhundert noch mehrere, so ein Grabhaus zu Tivoli (Tempio della Tosse), eine Rotunde an Via Pränestina (Tor de Schiavi). Die grossen Rotunden zu Bajä sind keine echten Gewölbe; ihr Zusammenhalt beruht lediglich auf der Bindekraft des Mörtels. Im Einzelnen ist zu bemerken, dass die Kuppel des »Dianatempels« gedrückt spitzbogig ist, diejenige des »Venustempels« von sichtbaren Strebepfeilern gestützt wird. Die Rotunde im Palast zu Spalato hat acht Nischen und ist aussen zu einem Oktogon abgemauert. Von den syrischen Ruinenstätten besitzt Balbek eine Kuppel in Quaderbau, Lataquieh eine solche in »falschem Gewölbe«.

Der querliegende Mittelsaal des Thermengebäudes verdient besondere Beachtung als Beispiel grossräumiger Anwendung des Kreuzgewölbes. Das längliche Viereck ist in drei annähernd quadratische Abtheilungen zerlegt, deren jede von einem Kreuzgewölbe überspannt wird. Durch acht von Säulen gestützte Bögen öffnen sich Durchblicke nach allen Seiten, drei in jeder Lang-, einer in jeder Schmalseite (siehe den Grundriss Fig. 338 *I*).

Rechteckige Räume überspannte man früher nur mit Tonnengewölben; in der Kaiserzeit kam das Kreuzgewölbe auf. Es entsteht, wenn zwei Tonnengewölbe sich im rechten Winkel durchkreuzen. Hiedurch wird viel gewonnen. Vom Scheitelpunkte aus öffnet sich ein Tonnengewölbe nach jeder der Seiten des Vierecks. Die vier Tonnen schneiden derart ineinander, dass die Schnitt- und Berührungsflächen, gleichsam die Näthe der vier Gewölbausschnitte, in die Diagonalen des Vierecks fallen; in diesen Diagonallinien gegeneinander stossend, dienen sie sich gegenseitig als Widerlager. Und weil vom Zenith aus nach jeder der vier Seiten sich eine Tonne öffnet, so bedarf das Gewölbe nirgends einer Wand zum Auflager, es ruht nur auf den vier Eckpunkten des Quadrates, kann somit wie ein Baldachin auf vier Säulen schwebend getragen werden, die vier Seiten können offen sein. Hierauf beruht nun wieder die Möglichkeit, irgend eine Anzahl Kreuzgewölbe nicht blos in beliebig langer Flucht aneinander zu reihen, sondern auch an jeder Seite, wo es wünschenswerth erscheint, weitere Gewölbe derart auf der Queraxe anzustossen. Der Mittelsaal der Thermen begnügte sich mit drei in Einer Flucht gereihten Kreuzgewölben. Zwischen je zwei Kreuzgewölbe schiebt sich eine schmale Tonne, ein rundbogiger Gurt. Wir geben Aufnahmen der Mittelsäle beider Kaiserthermen, immer in ihrem gegenwärtigen Zustande: derjenige der antoninianischen ist blosse, wenn auch höchst grossartige Ruine (Fig. 339), dagegen derjenige der Diocletiansthermen wurde von Michelangelo zu der Kirche Santa Maria degli Angeli hergestellt. Die Aufnahme der letzteren gibt das ganze Innere, in der Richtung der ursprünglichen langen Axe; nur fehlt im

[1]) Durm, Fig 153. 162

oberen Theile des Bildes so viel, dass das dem Beschauer zunächst befindliche Kreuzgewölbe ausserhalb des Bildrahmens fällt; die zwei entfernteren sind aber so vollständig und so klar zu übersehen, dass es kaum möglich ist, in einer Ansicht eine deutlichere Vorstellung zu geben. Man sieht die runden Schildbögen, welche die Lunettenfenster umschliessen, ferner die Diagonalbögen, die sich in den zwei sichtbaren Kreuzgewölben schneiden, und die zwischen Schild- und Diagonalbögen eingespannten Kappen (Fig. 340).

Zweimal vier stattliche Säulen stehen unter den Ecken der drei aneinander stossenden Kreuzgewölbe. Die Säulen (in der Abbildung sind nur jederseits drei sichtbar, die vierten sind



AA Ansätze der Kreuzgewölbe

Fig. 339. Ruine der Caracallathermen. Blick in den Mittelsaal.
Nach Photographie.

durch die ganz vorn stehenden Wandpfeiler verdeckt) stehen frei vor der Wand, mit welcher sie durch ihr verkröpftes Gebälk verbunden werden. Ueber dem stark vorspringenden Sims desselben erheben sich die Gewölbanfänger, anfangs pfeilerartig, um sich danach zu den Fächern oder Kappen des Kreuzgewölbes auszubreiten.

Die verkröpften Gebälke und die Gewölbanfänger sind mit der Wand verwachsen; die Säulen tragen nicht wirklich, sie sind den consolenartig aus der Wand hervorkommenden, wirklich tragenden Anfängern nur decorativ untergesetzt, als scheinbare Träger. Die Stützung der

Gewölbeecken durch Säulen ist hier mehr blos Andeutuug eines neuen Gedankens, als ernst zu nehmende Wirklichkeit. Fortgesetzte Plünderung hat die Ruinen der Caracallathermen alles



Fig. 310. Mittelsaal der Thermen des Diocletian, ausgebaut zur Kirche S. Maria degli angeli. Nach Photographie

Edelmaterials, auch der Säulen, entkleidet. Die Gewölbe selbst sind eingestürzt; Alles, was von den grossen Kreuzgewölben übrig blieb, ist solch' ein consolenartig aus der Wand springender

Gewölbanfänger, welchen man in der Abbildung am Hauptpfeiler rechts vom mittleren Tonnengewölbe hoch oben heraustreten sieht (Fig. 339 bei A).

Betrachtet man aber das künstlerische Ensemble der auf den Säulen sich erhebenden Gewölbe, deren Gurte sich zunächst als Rundbogen von Säule zu Säule schwingen, so wird man sich einer neuen Kunstform bewusst. Gegenüber den an Theaterfaçaden und gewölbten Thoren üblichen Umrahmungen von Rundbögen mit Säulenstellungen unter geradem Gebälk ist die hier erreichte unmittelbare und wenigstens ideell structive Verbindung des Rundbogens mit der Säule etwas Neues.

Hierbei nun ist der Barockstil nicht stehen geblieben. Hat er auch noch nicht gewagt das Kreuzgewölbe auf vier freistehende Säulen zu stellen, so hat er doch unabhängig vom Gewölbe **Rundbögen auf Säulen** gesetzt; mit anderen Worten, den geraden Architrav vertreten die Rundbögen, welche nun seine ursprüngliche Bestimmung übernehmen, die einzelnstehenden Säulen wieder zur Einheit zu verbinden.

Dass dieser neue Gedanke seinen Ursprung wirklich im säulengestützten Kreuzgewölbe und seinen rundbogig von Säule zu Säule hinüberspringenden Gurten hat, scheint aus dem Umstande hervorzugehen, dass das Bauglied der Kämpfer kaum auf einem anderen Wege in das System der freien Säulenstellung eingedrungen sein kann. Denn was ist dieses Bauglied? Der **Kämpfer** ist das verkröpfte Gebälk, welches, auf dem Säulenkapitell ruhend, dasselbe mit der Wand verbindet. In Santa Maria degli Angeli zwar läuft das Gebälk an der ganzen Wand herum, mit vielen Knicken allen ihren Brechungen folgend. Dies war aber keineswegs allgemeine Uebung; man hat sich auch erlaubt, die Verkröpfung isolirt zu verwenden und das übrige an der Wand hinlaufende Gebälk auszulassen. War man erst gewohnt, diesen dreitheiligen Kämpfer zwischen dem Kapitell und dem aufsitzenden Rundbogen zu sehen, so konnte man leicht dazu übergehen, ihn auch in freistehende Arkaden einzuführen. Selbstredend musste hierbei, sobald der Kämpfer sich von seiner Wiege, der Wand, loslöste, das dreigliedrige Profil auch an seiner vierten Seite durchgeführt werden. Wie wenig man die Kämpfer als nothwendiges Structurglied empfand, geht aus dem Umstande hervor, dass sie von Anfang an auch verkümmert gebildet wurden, ja auch ganz ausfielen. Im Palast zu Spalato finden sich nebeneinander Rundbögen auf Säulen mit eingeschalteten complet dreitheiligen Kämpfern, solche mit verkümmerten (welche ihr Unterglied, das Architravtheil, abgeworfen haben) und solche ohne Kämpfer.

Arkaden dieser Art geben dem Rundbogen das dreifach abgetreppte Profil des jonischen und korinthischen Architravs; Hinaufbiegen der Architravlinien war man ja längst gewohnt.

Die Halbkugel auf den Rundbau zu setzen war eine einfache Idee und verhältnissmässig leichte Aufgabe. Schwieriger schon war das Problem, die Kuppel auf polygonem Haus zu errichten, sei der Grundriss ein Achteck, Zehneck oder Viereck. Das **Achteck** ergab sich leicht aus dem Kranz der acht Nischen oder Kapellen, wie sie am Pantheon und der Rotunde in den Caracallathermen angeordnet sind; diejenige zu Spalato wurde wenigstens nach aussen polygon abgeschlossen. Das **Zehneck** konnte durch die Erwägung nahe gelegt werden, dass der Uebergang vom Polygon zur Halbkugel um so leichter ist, je mehr Seiten das Polygon hat, je mehr es sich also selbst dem Kreise nähert. Das Zehneck der »Minerva Medica« ist im Erdgeschoss wieder von einem Nischenkranz umgeben, im Oberbau hat man sich mit Strebepfeilern an den zehn Kanten begnügt. Das Gewölbe ist eingestürzt: in den Resten erkennt man

die Structur, wie sie aus longitudinalen Rippen und füllendem Gusswerk sich zusammensetzt. Die gesammten wesentlichen Theile, die Nischen mit ihren rundbogigen Oeffnungen, die Strebepfeiler oben und die Gewölbrippen lässt die Abbildung der Ruine gut erkennen (Fig. 341). Den Uebergang von der Ecke des Polygons zum Rund der Kuppel gewann man durch überkragende Backsteinschichten, welche man aus der Ecke herauswachsen liess, bis der Zwickel geschlossen war; so geschah es an der »Minerva Medica« und an Oktogonen der Caracallathermen (*dd*).[1])



Fig. 341. Römische Ruine, genannt Tempel der Minerva Medica.
Nach Photographie

Aber die Praxis verlangte gerade entgegengesetzt viereckige Räume. Es war ein grosser Fortschritt zur Freiheit gewesen, als man von dem schweraufruhenden und auf Einer Axe sich entwickelnden Tonnengewölbe zu dem leichtstehenden, vierseitig gerichteten Kreuzgewölbe überging. Nun aber möchte man auch auf das Viereck die Kuppel setzen, als die vollkommenste Gewölbeform. In gewisser Weise liess sich das Kreuzgewölbe als modificirte Kuppel

[1]) Durm. Fig. 156

betrachten; als eine ideelle Halbkugel etwa, in welche auf jeder der vier Seiten ein grosses Rundbogenfenster mit Stichkappe einschneidet. Thatsächlich war ja an der Kuppel in den Caracallathermen ein Kranz kleinerer Fenster eingesetzt worden, und die Schildbögen der Kreuzgewölbe umschliessen wirklich Fenster (die Lunettenfenster, in Fig. 340). Freilich ist diese ideelle Kuppel sehr gedrückt; denn die auf den Seiten des Vierecks stehenden Schildbögen beschreiben Halbkreise, dagegen sind die über die längeren Diagonalen, also weiter gespannten Kreuzbögen flacher.

In dieser Flachheit des Gewölbscheitels lag geradezu eine Gefahr für die Beständigkeit des Baues; denn je steiler der Bogen, desto sicherer steht er, je flacher er sich spannt, desto leichter bricht er durch.

Daher war es ein vielseitig, structiv und formal fruchtbarer Gedanke, den Scheitel des Kreuzgewölbes so viel zu heben, dass die Diagonalbögen Halbkreise beschrieben, mithin Theile einer Halbkugel, einer Kuppel wurden. Durch die Hebung des Scheitels wurden die vier beim Kreuzgewölbe vom Scheitel nach den Ecken sich hinabziehenden Falten glattgestrichen und auch in dieser Beziehung die Halbkugel hergestellt. Zur Vollständigkeit der Halbkugel fehlten dann nur die vier Halbkugelabschnitte, welche ausserhalb der Schildbögen fallen. Denn die vier senkrechten Mauern greifen, sich mit der Kuppel verzahnend, in sie ein, umgekehrt hängen die Gewölbanfänge der Kuppel in die Mauerecken hinein; daher heisst das System **Hängekuppel**.[1])

Ist hiermit auch ein Halbkugelgewölbe auf Viereck erreicht, so bleibt es doch insofern unvollkommen, als das Einschneiden der Schildbögen blos eine stark reducirte Gewölbekappe (Calotte) übrig lässt, die nun auf andere Weise doch auch wieder gedrückt erscheint. Das Rechte ist noch nicht gefunden.

Andere Architekten versuchten dem Ziele auf anderem Wege näher zu kommen. Wollten sie einen kleineren Raum überkuppeln, so machten sie es wie beim Acht- und Zehneck und mauerten aus den Ecken des Hauses überkragende Ziegellagen heraus, also Anfänger falschen Gewölbes; dadurch stumpften sie die Ecken des Quadrates ab und setzten dann eine Halbkugel auf die verbliebene Oeffnung. Deren unterer Kreis ist somit dem Quadrat eingeschrieben, wobei die ganze Halbkugel innerhalb des Quadrates bleibt, während bei der Hängekuppel derselbe Kreis den vier Ecken umschrieben war, so dass an jeder der vier Seiten, wie vorerwähnt, ein Kugelabschnitt aus dem Quadrat fiel und verloren ging. In gleichem Falle verfuhren die Baumeister der syrischen Steinhäuser noch einfacher, indem sie die vier Ecken nur mit dreieckigen Steinplatten zudeckten und auf diese Weise ein Polygon gewannen, welches die Kuppel tragen konnte.

In solchen Versuchen bricht sich die Erkenntniss Bahn, dass die complicirte Aufgabe mit Aufsetzen einer einfachen Kuppel nicht zu lösen war; dass die Aufgabe thatsächlich eine doppelte, mithin für jede Specialaufgabe eine besondere Lösung zu suchen war. Es galt erstens die vollkommenste Gewölbeform, die Halbkugel, unverkürzt auf ein Viereck zu setzen. Zweitens waren die offenbleibenden vier Ecken zu schliessen; dies geschah durch jene Gewölbezwickel, für welche in Syrien einfache Deckplatten eintraten.

---

1) Die Auffassung der Hängekuppel als eines überhöhten Kreuzgewölbes nach Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins

Aber jene Zwickel in falschem Gewölbe waren ungenügende Verwirklichungen der Idee. Von den im syrischen Steinbau an die Stelle der sphärischen Dreiecke getretenen Deckplatten müssen wir hier ganz absehen wegen ihres nur localen Vorkommens und ihrer untergeordneten technischen Bedeutung. Der kaiserliche Gewölbebau hält sich im Backstein und Gusswerk. Anfänge der sphärischen Zwickelausmauerung liegen in viereckigen Backsteinbauten an *Via Praenestina* und *Nomentana* (Sedia del Diavolo) bei Rom vor. Die befriedigende Lösung zu finden blieb späteren Zeiten vorbehalten. Wenn wirklich bereits in dem laufenden Zeitraume kleinere Kuppelbauten nach dem später zur Ausbildung gelangenden vollkommenen Principe nachweisbar sind, und dergleichen werden als in Kleinasien, in den Thälern des Mäander und Hermos vorkommend aufgeführt,[1]) so können auch diese vereinzelten Erscheinungen keine epochemachende Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.

Die kaiserliche Baukunst hat sich in gerader Linie fortbewegt; in ihren Stadien, wie sie bislang sich verfolgen liessen und welchen die kleinasiatischen Gebäude neben den römischen lediglich eingereiht werden müssen, sind die Elemente der weiteren Entfaltung bereits gegeben.[2])

In den Gebäuden des Zeitraumes häufte sich Alles, was die antike Welt an Schmuck kannte. Wie überreich die architektonische Decoration arbeitete, mit welchem Aufwande plastischer Effecte die Wände belebt wurden, darüber sind wir nun zu Genüge belehrt. Dazu kam noch eine Fülle statuarischen Schmuckes. Aus der Masse an decorativen Sculpturen, welche in den Thermen des Caracalla ausgegraben wurden, konnten sich ganze Sammlungen bilden. Da stand der farnesische Stier, der farnesische Hercules, die farnesische Flora, Werke, deren Nennung genügt, um den Zuschnitt des Ganzen deutlich zu machen.

Die Fussböden thaten das Ihrige, damit keine Stelle im Raume leer und ungeschmückt bleibe. Hier breiteten sich die Mosaikgemälde aus, deren Umfang wuchs mit den Abmessungen der Räume. Die Thermen waren, wie es scheint, in allen Sälen mit Mosaikgemälden ausgelegt. Und unabsehbar ist die Reihe der in den Provinzen des Reiches sonst noch gefundenen Mosaikböden der Kaiserzeit. Keine Villa eines reichen oder hochgestellten Römers entbehrte dieses Schmuckes, mochte sie in Tibur oder Bajä, an der Donau, an Rhein oder Mosel liegen, in der Provence, in England oder Spanien, in Afrika, in Griechenland oder im Orient. In unserem Zusammenhang würde es nicht lohnen, auf Einzelnes einzugehen; aber die ganze Thatsache hat nicht blos cultur-, sondern auch kunstgeschichtliche Bedeutung.

Ueber die Sculptur der nachhadrianischen Kaiserzeit dürfen wir uns kurz fassen. In der geschichtlichen Uebersicht wurde der Porträtkopf des Caracalla und ein Reliefpaar von einem Denkmal des Marc Aurel bereits mitgetheilt. Anderes bot die Igeler Säule. Hier ist noch einiger Götterbilder zu gedenken.

Es ist bezeichnend für das kaiserliche Rom, die Welthauptstadt, dass in ihr alle Culte der Welt zusammenkommen. Und es ist auch bezeichnend für diese Jahrhunderte der civilisirten Menschheit, dass sie nach diesen und jenen Culten griffen, in der Hoffnung, darin etwas zu finden, was in der ererbten Religion ihnen fehlte. Unsere Aufgabe kann es nicht sein, den Beweggründen oder den Erfolgen dieses Umhertastens nachzugehen, die Thatsache geht uns

[1]) Durm, Fig. 154.

[2]) Vergl. C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Band 3.

nur an, insofern sie plastischen Ausdruck gefunden hat. Wirklich häufte sich die Zahl unrömischer Götter in Rom. Wir können nur eine beschränkte Auslese vorführen, so viel als zur Kennzeichnung der Gattung nothwendig ist; dabei verzichten wir auch darauf, für die einzelnen Gestalten die Frage nach ihrer ursprünglichen Heimat und der genaueren Zeit ihrer Herkunft aufzuwerfen. Einzelne mögen schon länger in Rom ansässig gewesen sein, andere waren Neulinge in der Stadt; kurz, in der Sculptur der Kaiserzeit machen sich ihre Bilder bemerklich.

Die grosse Diana von Ephesus hatte, dessen erinnern wir uns, schon in der Königszeit in Rom Eingang gefunden; ihre vorhandenen Statuen gehören der Kaiserzeit. Eine wunderliche Figur, wie sie da vor uns steht, mit Symbolen und Attributen überladen und in sonderbarer Tracht, Gesicht, Hände und Füsse in schwarzem Marmor fremdartig aus dem weissen Gewand tretend — uns unverständlich und von ihrem fleissigen Verfertiger selbst nicht verstanden. Denn er schuf sie nicht aus eigenen Gedanken, sondern machte nach, was ihm gegeben war (Fig. 342). Dem aufmerksamen Betrachter, welcher sich erinnert, wie die uralte Mutter von Ephesos sich trug, als die Hellenen ihre ersten Versuche machten, die Götter, welche sie anriefen, wie lebendige Personen zu bilden, ihm löst sich das Räthsel. Sie trug das lang auf die Füsse fallende, stoffreiche und feinfaltende, die Füsse noch überwallende jonische Linnenkleid mit vielgefälteten Aermeln; darüber das knapp und glatt anschliessende Oberkleid von dickerem Wollenstoff.[1]) Den altkleinasiatischen cylinderförmigen Hut, zur Thurmkrone ausgebildet, auf dem Haupte, stand sie aufrecht da, mit vorgestreckten Händen und geschlossenen Füssen, beladen mit Geschmeide und Kränzen, umgeben von allen ihren Attributen, zu welchen die hellenistische Zeit noch den Nimbus fügte. So nun hat auch der spätere Bildhauer sie hingestellt, jetzt aus kostbarem Marmor gemeisselt. War das Tempelbild zu Ephesos vom Alter schwarz geworden, so ahmte er dieses ehrfürchtige Ansehen mit schwarzem Steine nach. Aber die Formen bildete er mit allem Fleiss und bestem Wissen, wie er menschliche Gestalt zu bilden gewohnt war. Daher das doppelt räthselhafte Wesen, an Kopf und Gliedern uns verwandt, in Tracht und Haltung so fremdartig, wie eine stablos gewordene Religiosität sich es nicht besser wünschen mag.



Fig. 342. Diana von Ephesus. Neapel. Nach Photographie.

Mithras, ein Gott persischen Ursprungs, Verkörperung des guten Princips und des Lichtes, fand im Römerreich wachsende Verbreitung, besonders haben die Legionen diesen Cultus zu den äussersten Grenzen getragen. In Grotten oder grottenähnlichen Anlagen wurde

[1]) Vergl. Seite 116, auch 120.

der Gott verehrt. In Rom sind dergleichen noch vorhanden; die Kirche San Clemente zum Beispiel ist über einem Mithräum errichtet; und wiederum fanden sich deren manche in den einst römischen Rheingegenden. Das Bild des Mithras ist ein feststehender Typus, dessen Exemplare sich nur durch grössere oder geringere Häufung der Beiwerke unterscheiden. Mithras wird in altorientalischer Symbolik als Stiertödter dargestellt. Ein Jüngling in Barbarentracht, hier geradezu als persische gedacht, anschliessendem Unterkleid mit langen Aermeln und Beinkleidern, kurzem Leibrock und Mantel, phrygischer Mütze, hat sich mit einem Knie auf den Rücken des Stiers geworfen und drückt ihn kraftvoll zu Boden; während seine Linke den Kopf des Thieres hebt, stösst ihm die Rechte das aus der Scheide gezogene Messer hinter das Schlüsselbein. Das rinnende Blut zu lecken, eilen Hund und Schlange heran. Die vorhandenen Steine der Art gehören alle der Kaiserzeit und nicht der frühesten; wann der Typus zuerst festgestellt worden ist, wissen wir nicht. Aber auch er lässt sich durchschauen und verräth die Elemente, aus welchen er hergestellt wurde. Das Motiv des Niederdrückens mit dem Knie war uns am Herakles zu Palermo begegnet; dort war es ein Hirsch, welcher dadurch zu Fall gebracht wurde.[1]) Näher aber kommt ein schöner griechischer Typus, die Siegesgöttin ein Rind opfernd. Diese in mehreren Exemplaren erhaltene Composition ist im Geiste des Balustradenreliefs vom Tempelchen der Athena Nike zu Athen erfunden. Legte der Künstler die stieropfernde Nike zu Grunde, so war ein stieropfernder Mithras bald daraus zurechtgemacht; das Mädchen wurde zum Jüngling, der Peplos zur phrygischen Tracht (Fig. 343). Es ist kein Wunder, wenn dem Bilde Kraft und Anmuth nicht ganz fehlt, so trüb sich in den meisten Exemplaren der Schleier einer geringwerthigen Ausführung auch darüber legt.



Fig. 343. Mithras. Rom.
Nach Photographie

Unter den sepulcralen Sculpturen nimmt die Classe der Sarkophage nach der grossen Zahl ihrer Denkmäler und dem mannigfachen Interesse, welches sich an ihren bildnerischen Schmuck knüpft, die erste Stelle ein. Im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung war das

[1]) Seite 269.

Beisetzen der unverbrannten Leichen wieder mehr in Aufnahme gekommen; mit der Zeit der Antonine begann die Blüthe der römischen Sarkophagbildnerei.

Steinsärge waren auch schon früher im Gebrauch, bereits im alten Reich der Pharaonen. In den folgenden Zeiten blieben sie immer üblich, gelegentlich hatten wir ihrer zu gedenken. Den Griechen war die Art nicht unbekannt. Auch sie bedienten sich des einen Haupttypus, in welchem der Sarg als die letzte und ewige Behausung gedacht, dementsprechend in Hausgestalt ausgebildet wurde. Er stellt ein längliches Viereck dar mit senkrechten Wänden; der Deckel wird zum Dach, einem schräg abfallenden Walmdach mit vier Eckblumen. Der Sarkophag wurde frei aufgestellt und an allen vier Seiten gleichmässig, aber mit Maass sculpirt.[1])

Etrusker und Römer liebten eine andere Ausbildung. Anfangs hatte man in den nach dem Vorbilde der Wohnräume decorirten Grüften an den Wänden Ruhebetten aus dem Fels geschnitten und auf diesen die Leichname offen niedergelegt; von dieser Idee geleitet, gab man dann den Sarkophagen äusserlich die Gestalt von solchen Ruhebetten und stellte auf dem

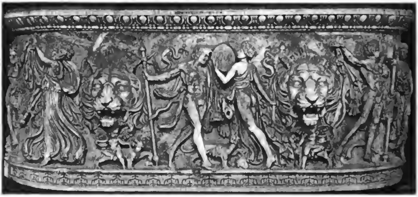


Fig. 344. Sarkophag mit bacchischen Scenen. Vatican.
Nach Photographie

zum Polster gewordenen Deckel die Verstorbenen gelagert und etwa trinkend dar. Daneben kam eine dritte Form auf; wie in vielen Fällen das Grabmal, so gestaltete man auch den Steinsarg zum Altar. Dies war am Sarkophag des Scipio geschehen, welcher oben mitgetheilt wurde.[2]) Doch kam die Kaiserzeit wieder auf die Hausform zurück, welche freilich von der Verzierung so überdeckt wurde, dass oft kaum ein Nachklang von der Urgestalt übrig blieb. Die römischen Sarkophage wurden in den Grüften vor die Wand gestellt, so dass nur drei Seiten zur Verzierung frei blieben. Dafür häufte man dieselbe an den freibleibenden Seiten um so dichter. Dies lag im Geschmack der ganzen Zeit.

Das die römische Decoration beherrschende architektonische Princip macht sich auch in der Verzierung der Sarkophage geltend. Sockel und Sims werden mit Blattkränzen, Eier-

[1]) Matz, Archäol. Zeitung 1872. 11.
[2]) Seite 317.

stäben und Perlschnüren verziert. Tritt eine Feldertheilung der Fläche ein, so legt sie architektonische Motive zu Grunde, Pilaster- und Säulenstellungen bilden Nischen, deren oberer Abschluss durch Architrave oder Bögen bewirkt wird. In den Feldern wurden Scenen dargestellt, welche auf den Verstorbenen irgend einen Bezug hatten, in den Nischen einzelne Figuren, zum Beispiel die neun Musen. Doch bilden die tektonisch gegliederten Sarkophage die Minderheit.

Halb und halb tektonisch ausgebildet ist auch der grosse, bei der Peterskirche ausgegrabene und im Cortile des vaticanischen Belvedere aufgestellte Sarkophag, einer der schönsten seiner Gattung. Seine vier Ecken sind abgerundet, so dass er sich im Grundriss der Gestalt einer Wanne nähert; doch bleiben die Wände senkrecht. Dem Sims ist ein jonischer Eierkranz mit Astragal untergelegt, den Sockel verziert ein Blattkranz. An der langen Seite treten, wie Brunnenmündungen oder Wasserspeier, zwei grosse Löwenköpfe heraus; aber sie tragen auf der Stirn zwei Bockshörner, wie der Panther in der Kopfleiste über unserer Einleitung.



Fig. 315. Prometheus den Menschen bildend. Römischer Sarkophag. Neapel.
Nach Photographie.

Der Typus ist persisch, hier aber bacchisch gedeutet. Denn der Bock ist das bacchische Thier; bacchantisch sind die übrigen Darstellungen, welche die Räume unter und zwischen den Löwenmasken des Sarkophags füllen. Satyrn und Mänaden führen ihre Tänze auf, Thyrsen, Kymbaln und Fackeln in den Händen, auch Kentauren fehlen nicht. Zwischen ihren Füssen spielen kleine Panther, auf einigen reiten Amoretten mit grossen Bechern (Fig. 344).

Die grosse Masse der Sarkophage lässt die Flächen unzerlegt und benutzt sie zu figurenreichen Reliefgemälden verschiedenen Inhalts. Entweder wird der ganze Raum von einem einheitlichen Reliefgemälde ausgefüllt, oder eine Reihe von Scenen steht hart und unvermittelt nebeneinander; doch sind sie allemal je einer Geschichte entnommen, als die Hauptacte, in welchen sie verläuft. Die meisten Bilder lieferte der mythische Kreis. Nach dem oft nicht geringen Werthe ihrer Erfindung müssen die Sarkophagreliefs mythischen Inhalts als Nachklänge verschollener Meisterwerke besserer Zeiten betrachtet werden. Nicht leicht ist das Sujet ganz willkürlich gewählt; immer ist ein Bezug auf den Tod und die an ihn sich knüpfenden

Vorstellungen gewahrt. Da nun die griechische Heroenpoesie durchgängig tragisch gestimmt ist, als Todtencultus gedacht die Erzählung der Heldenlaufbahn regelmässig zu dem Ziele des heroischen Todes hinführt, so stand so ziemlich die ganze, von der Tragödie in der angedeuteten Richtung noch besonders ausgebildete Heldenpoesie zu Gebote. Meleager und die kalydonische Jagd, Hippolytus und Phädra, Achilleus, Orestes sind beliebte Gegenstände. Die rührende Dichtung von Alcestis, der Raub der Proserpina durch den Fürsten des Todtenreiches, das waren Bilder, deren eigentliches Thema der Tod abgab. Mehr andeutend konnte er unter allerlei Bildern vorgestellt werden, wie unter dem des Schlafes. So schläft Endymion, und Selene belauscht seinen Schlaf. Wieder eignete sich jedes Kampfbild; besonders häufig wurde die Amazonenschlacht geschildert, in welcher Achill und Penthesilea die Hauptgruppe ausmachten. Nach dem Vorbild eines solchen Amazonenkampfes hat ein Späterer den Kampf des Bacchus gegen die Inder gemeisselt; die Amazonen verwandelte er in Inder, die Griechen in Satyrn. Dabei passirte ihm denn die Gedankenlosigkeit, dass er die weibliche Bildung einer Amazone auf den ihr nachgebildeten Inder übertrug.[1]) Der Triumphzug des Bacchus, überhaupt bacchische Scenen aller Art erinnerten an die künftigen Freuden, die man seit Urzeiten nicht müde ward, in den Grabbildern zu wiederholen.

Ein Sarkophag in Neapel stellt die Schöpfung des Menschen durch Prometheus vor. Dieser sitzt in der Mitte des Bildes, vor ihm liegt der noch unbeseelte Mensch ausgestreckt: Psyche wird von Amoretten herzugeführt. Wohlwollende Götter umstehen theilnehmend die Gruppe, Verkörperungen der Natur schliessen das Gemälde nach allen Seiten ab (Fig. 345). Vergleicht man dieses Relief mit dem zuvor abgebildeten Sarkophag, so wird man einen lebhaften Eindruck von dem Verfall der Sculptur in den Jahrhunderten der Kaiserzeit erhalten. Der Sarkophag mit den Löwenköpfen war noch im guten Stil gezeichnet und gemeisselt; in dem anderen ist Alles Verwilderung, Verfall. Ein Gewirr von zu vielen Figuren drängt sich auf dem engen Raum, die Gestalten sind kleinlich und unschön, die Formen hart gearbeitet. Unangenehm fallen die unverarbeiteten Bohrlöcher, besonders in den Haarpartien auf.

Eine minder umfangreiche Classe der römischen Sarkophage griff unmittelbar in das Leben. Zwar mischte sich auch hier Allegorie und Wirklichkeit. Das Wagenrennen im Circus, es war das grosse Fest der Römer, diente, von Amoretten ausgeführt, zu einem Bilde des Lebens mit seinen Gefahren und dem oft jähen Sturze. Doch liess sich der hohe Beamte auch in den Hauptphasen seines Lebens am Steinsarg verewigen, besonders gern in seinem Kriegsruhm, aber auch die Heirat durfte nicht fehlen. Natürlich wurden nicht blos alle Scenen getreu im römischen Costüm ausgeführt, sondern mit Porträtähnlichkeit der Hauptpersonen. Auch in die vorbesprochenen Reliefs mythischen Inhalts wurden die Porträts hineingetragen; der Hippolytus, der Orest erhält die Züge des Verstorbenen, welcher in dem Sarge ruht. Die Bildhauer arbeiteten die sculpirten Sarkophage auf Vorrath und vollendeten die Köpfe erst zuletzt nach Wunsch des Käufers. Es gab auch schlichtere Steinsärge, welche nur mit einem Medaillon verziert waren, darin die Brustbilder etwa des Verstorbenen und seiner Frau standen. Andere begnügten sich mit einer eingerahmten Schrifttafel. Das Medaillon oder die Schrifttafel wird dann wohl von zwei schwebenden Genien gehalten.

[1]) Klügmann, Archäol. Zeitung 29. 31

Altchristliche Kunst.

Aus dem Mutterboden des israelitischen Monotheismus, welcher es verstanden hatte, die Persönlichkeit der Gottheit wenigstens vom plastischen Anthropomorphismus zu befreien, löste sich der Glaube an ein neues Ideal der Menschheit nach ihrem wesentlichen, das will sagen ethischen Interesse los. Es galt das innerste Glück der Menschenseele neu zu begründen. Eine erhabene Persönlichkeit, welche das Ideal in sich selbst verwirklichte, zeigte den Weg. So fiel der Glaube an die Idee mit dem Vertrauen auf die Person zusammen, der Glaube an den Christus ward die Losung der neuen Genossenschaft.

Wir verweilen nicht bei dem concreten Inhalt und dem eigenthümlichen Werthe des christlichen Gedankens.

Alles was Form war am Christenthum, entnahm es selbstredend dem vorhandenen, also heidnischen Formenvorrath. Denn um Formen zu finden, war Jesus nicht geboren worden.

Wie es schon im monotheistischen Gedanken inbegriffen lag, so musste der neue Glaube mit dem Anspruch universaler Geltung auftreten, die Gliederungen der Menschheit nach Staaten und Gemeinden, Ständen und Familien nicht niederreissend, aber, als Schöpfer einer höheren Lebenswelt, über sie hinweggehend.

Sobald die Gemeinde ihrer universalen Aufgabe sich bewusst geworden war, mussten ihre geistigen Leiter darauf denken, nicht blos die überall entstehenden Ortsgemeinden zu stärken und ihre Zahl selbstthätig zu vermehren, sondern vorzüglich auch in der Welthauptstadt festen Fuss zu fassen.

Die Form der Genossenschaft war der gegebene Rahmen, welcher der christlichen Gemeinde die Existenz im antiken Staate ermöglichte.[1]) Neben vielen anderen religiösen Genossenschaften (und im polytheistischen Alterthum organisirte sich jeder Stand um einen Gott oder Heros) bestand auch die der Christen unangefochten, so lange sie es vermeiden konnte, zu den officiellen Culten in Widerstreit zu gerathen.

Der Heros, in dessen Verehrung die christliche Genossenschaft sich zusammenhielt, war der Christus. Formal betrachtet ist auch der christliche Cultus Heroencultus. Wie in einem Gott alle Götter, so waren im Christus alle Heroen aufgegangen, sein tragischer Tod bildete den Gegenstand der nunmehr einzigen Tragödie, der Passion. Allerdings fand die Predigt von der Nachahmung des Ideals auch im Cultus Befolgung, von der Verehrung des Heros fiel auch ein Abglanz auf das Grab eines jeden Bekenners.

Aelteste Denkmäler der römischen Christenheit — nur von diesem Bruchtheil dürfen wir reden; ergänzend treten die Katakomben zu San Gennaro bei Neapel hinzu — sind Grabanlagen, ihre unter dem conventionellen Namen der Katakomben bekannten Gemeindegräber.[2])

---

[1]) Hatch-Harnack, Die Gesellschaftsverfassung der christlichen Kirchen im Alterthum. Vergl Th. Mommsen, De collegiis et sodaliciis Romanorum. O. Lüders, Die dionysischen Künstler. Foucart, Les associations réligieuses chez les Grecs. De Rossi, Bull. arch. crist. 1864. Heinrici, Die Christengemeinde Koriths und die religiösen Genossenschaften der Griechen.

[2]) Bosio, Roma sotterranea. De Rossi, Roma sotterranea. Kraus, Roma sotterranea Victor Schultze, Die Katakomben. Garucci, Storia dell' arte cristiana.

Von den Thoren der Stadt strahlen die Wege nach allen Richtungen aus, an beiden Rändern mit den Grabmälern der grossen römischen Familien besetzt. So war es antike Sitte, wie in Athen so in Rom, wo die älteste der römischen Heerstrassen, die stolze Via Appia, dem von Süden kommenden Wanderer in ihren glänzenden Monumenten noch fern vom Thor eine Vorahnung von der Bedeutung der Stadt gab. Jede Grabanlage bestand aus einem Stück Land an der Strasse, darin erhob sich das Grabgebäude, vielleicht noch ein Speisesaal für die wiederkehrende Todtenfeier, ein Wächterhaus, Alles von Anlagen umgeben; ein grösseres Landstück konnte sich anschliessen (die *area adjecta*). Ueber die luxuriöse Ausstattung mancher Familiengräber mit der parkartigen Ausbildung der oft ausgedehnten Grundstücke haben wir hier uns nicht zu verbreiten. Sie aber waren der Ausgangspunkt der christlichen Katakomben.

Schon im ersten Jahrhundert fand das Christenthum Eingang in diese und jene der grösseren Familien Roms und sie gaben in ihren Grabanlagen der Gemeinde Raum für deren sepulcrale und sepulcral-cultliche Bedürfnisse.

Das christliche Grab diente wohl auch die Leiche zu beseitigen, mehr noch sie zu bewahren, nicht zur monotonen Verewigung eines öden Schattenlebens im vermeintlichen Fortgenusse irdischer Freuden, sondern in der Hoffnung auf die endgiltige Ankunft des Herrn und seines Reiches seelischer Vollkommenheit. Daher ist es erklärlich, dass auch die Christen den Leichnam unverbrannt beisetzten, aber nicht vereinzelt oder in geschlossenen Familiengrüften, sondern in gemeinsamen Genossenschaftsgrüften. Dergleichen waren auch die Columbarien gewesen; diese Form aber passte nicht für die von den Christen angenommene Bestattungsart. Im Schoosse der Erde wurden die christlichen Grüfte hergestellt.

Die Alten, mochten sie Heiden, Juden oder Christen sein, hielten für Sünde, nutzbare Erde dem Gebrauch des Lebens zu entziehen und dem Tode zu weihen; nur unbrauchbares Land, wie der Wüstenrand Aegyptens oder der Rand der Strasse, was eben todtes Land war, nahm die Todten auf. Nun birgt der Boden der Campagna weite Schichten vulcanischer Gebilde, theils zu Stein verhärtet, theils loser Sand (Puzzolana), theils unbrauchbare bröckelige Erde. Als nun die Christen ihre unterirdischen Katakomben anlegten, vermieden sie die Regionen der Steinbrüche und Puzzolangruben und hieben ihre Galerien durch das Bröcklige, Todte. Ganz regelmässig legten sie das Netz der Gänge an, zuerst unter dem Grabmal und seinem Hof, dann, als die Zahl der Verstorbenen zunahm, unter dem angeschlossenen Grundstück. Doppelt und mehrfach den Boden auszunutzen, legte man die Gallerien in zwei, drei bis fünf Geschossen übereinander an; Treppen vermittelten den Verkehr zwischen den Stockwerken. Endlich traten benachbarte Systeme in Verbindung und das letzte Ergebniss war das Labyrinth, welches die ganze Stadt umschliesst und das noch Niemand bis zu Ende durchwandert hat.

In die Wände der Gallerien, welche sich hier und da zu Kammern *(cubicula)* erweitern, wurden die Leichenbehälter aus dem dichten Erdreich gehauen; die offene Vorderseite schloss man luftdicht mit einer Steinplatte, welche zugleich die Grabschrift trug.

Unsere Abbildung gibt die Gruft einiger Bischöfe des dritten Jahrhunderts wieder (Fig. 346). Die Bauart des ganzen Raumes und der Leichenbehälter tritt anschaulich vor Augen (es muss nur bemerkt werden, dass die im Bilde sichtbaren Reste einer Säulenarchitektur mit spiralig cannelirten Schäften und korinthischen Kapitellen, desgleichen der Lichtschacht, erst dem vierten Jahrhundert angehören).

Freibauten für ihre Zwecke hat die christliche Gemeinde der ersten drei Jahrhunderte nur in bescheidenem Masse benutzt oder selbst gebaut. Ueber der Gruft eines besonders verehrten Todten wurde wohl eine, gewissen heidnischen Grabbauten gleichartige oberirdische **Grabkapelle** errichtet. An der Gräberstrasse zu Pompeji zum Beispiel findet sich die Form der ein Halbrund bildenden Steinbank *(schola)* und der halbrunden und überwölbten Nische, auch mit der in Halbrund herumlaufenden Bank. Aus diesem Element liessen sich leicht grössere Baulichkeiten entwickeln. Und solch einen reicheren Nischenbau wählten die Christen zu ihren oberirdischen Grabkapellen. Es ist ein kleiner viereckiger Raum mit drei Apsiden *(cella memoriae trichora)*. Ausserdem benöthigte die christliche, wie jede andere Genossenschaft oder Gemeinde vom Anfang ihres Bestehens an ein Vereins- oder Gemeindehaus. Solche Häuser waren in der Form eines Rathhauses *(curia)* als länglich viereckiger Saal ohne Säulen, aber mit einer Apsis am inneren Ende gebaut. Diese halbrunde und etwas erhöhte Apsis mit der im Halbrund umlaufenden Bank diente als Platz für den Vorstand der Gemeinde oder Genossenschaft.



Fig. 316. Gruft in den Katakomben mit den Grabern einiger romischer Bischofe. Die Architekturtheile aus Marmor gehoren Einbauten des vierten Jahrhunderts. (De Rossi.)

Das **altchristliche Gemeindehaus** war kein Tempel, kein Gottesbild stand dort, Verehrung zu empfangen. Es versammelte die Glieder zur gemeinschaftlichen Erbauung, ohne

dass derselben ein sichtbarer Gegenstand gegeben gewesen wäre. Wohl aber stand der Gemeinde Ordnung halber ein erwählter Vorstand gegenüber, der Rath der Aeltesten (Presbyter); sie hatten ihren Platz in der Apsis, welche dadurch zum Presbyterium wurde. In der Tiefe der Apsis aber sass, den ganzen Raum übersehend, der Gemeindeaufseher *(episcopus)*.

War die Bauform entlehnt, so geben ihr die Christen doch eigene Namen, Gemeindehaus *(ecclesia)*, Bethaus *(oratorium)*, Haus des Herrn *(dominicum)*.

Dieselbe Form ward, soweit die Verhältnisse es gestatteten, überall da hergestellt, wo ein Raum zu gemeinschaftlicher Begehung von Riten dienen musste. Weil das Christenthum nach seiner einen Seite hin von vornherein als Heroencultus sich entwickelt hatte, so bildete sich in den Katakomben ein Cultus aus, welcher seinen Raum verlangte. Jene Grabkammern *(cubicula)* genügten einzeln nicht mehr, die Menge zu fassen, man schloss eine Reihe derselben aneinander und sorgte in der letzten und innersten für Presbyterium und Bischofsstuhl. Aehnliches wiederholte sich an den oberirdischen Grabkapellen *(cellae memoriae)*; in diesen selbst war der Raum für Presbyter und Bischof gegeben, aber es wurde nöthig, einen länglich-viereckigen Saal zur Aufnahme der Gemeinde vorzubauen, welche über dem Grabe des daselbst Verehrten zusammen kam.

Die Verzierung der Katakomben hielt sich in bescheidenen Verhältnissen. Sie befolgte die Grundsätze, welche in der hellenistisch-römischen Wandmalerei ausgebildet worden waren, nur in vereinfachter Fassung. Auch hier herrschte das architektonische Princip, aber zurückgeführt auf ein schlichtes Schema, wie es mit wenigen rothen Linien sich hinwerfen liess. Vorzüglich aber scheinen die früher geschilderten »Gartenwände« zum Vorbild gedient zu haben; wenigstens ist das im Vordergrund angegebene Gegitter aus diagonal sich kreuzenden Stäben wiederholt worden. Es sind auch mehrere gemalte Decken erhalten, welche auf das Genaueste den oben erwähnten pompejanischen und anderen classischen Deckenmalereien entsprechen; dieselben Ranken, dasselbe Netz von Stäben und Guirlanden mit ähnlicher figürlicher Füllung kehrt da wieder, natürlich in jedem Einzelfall variirt. Die figürlichen Füllungen fehlen auch nicht in den Wandmalereien. Hie und da ist mit dem ganzen Decorationssystem auch ein Bild mit herübergenommen worden, welches dem Christen nichts sagte, oder mit der christlichen Auffassung streng genommen sich nicht vertrug, aber mit der übrigen Decoration herübergekommen arglose Aufnahme fand. Rein ornamentale Figuren waren Vögel im Laub, Widder und Stier, Gazellen und Panther, Delphine; um Seepferde, Greifen, Tritonen, Eroten, Genien, Victorien, vollends einen Flussgott unanstössig zu finden, bedurfte es schon der angedeuteten Arglosigkeit. In der Regel hat aber jede vorkommende Figur ihren christlichen Sinn. Und man kann beobachten, wie aus den heidnischen Typen die christlichen sich ausscheiden und feststellen, wie allmälig eine auf die heidnische Formenwelt gebaute christliche Typik sich entwickelt, welche danach ihre eigenen Geschicke durchleben wird. Solche Bilder, welche ihrer Form nach ja auch der bestehenden Kunst entlehnt waren, bei welchen der Christ sich aber etwas dachte, sind der Weinstock, die Taube, das Lamm, der Fisch, der Pfau, der Hirsch, der Säemann, der »Gute Hirt«. Die scheinbar auffallendste Entlehnung ist diejenige des Orpheus unter den Thieren.

Ohne Schwierigkeit liess sich der älteste und ausdauerndste Typus sepulcraler Kunst anwenden, das Bild des Mahles; natürlich ging es in die altchristliche Kunst in der letzten Form, des Gelages, über. Von seiner Bedeutung im christlichen Bildercyklus reden wir hier nicht.

Biblische Geschichten werden in einer kleinen Auswahl vorgetragen, alle nicht erzählend, sondern sinnbildlich gemeint. Von neutestamentlichen Geschichten findet sich so die Heilung des Gichtbrüchigen und die Auferweckung des Lazarus, das Speisungswunder und die Hochzeit zu Kanaan. In der Thatsache, dass das »Gelage« mit dem »Speisungswunder« direct verschmolzen wird, bestätigt sich wiederum das Gesetz, dass es dort überall nicht auf Erzählung von Vorgängen, sondern auf bildlichen Ausdruck von Ideen ankam. Das alte Testament gab die Bilder Sündenfall, Arche Noah, Moses vor dem Dornbusch, Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen, Jonas vom Walfisch verschlungen, Jonas unter der Kürbislaube, Isaaks Opferung, David mit der Schleuder, Daniel in der Löwengrube, die drei Männer im feurigen Ofen. Alle Figuren wurden in Tracht und Geberde nach den classischen Vorbildern gezeichnet, auch die einstweilen noch seltenen heiligen Personen, die Apostel im Typus der Philosophen, auch Christus ganz schlicht, unbärtig mit kurzem Haar; eine Frauengestalt, mit ausgebreiteten



Fig. 347. Altchristlicher Sarkophag. Lateranmuseum.
Nach Photographie.

Armen betend *(Orans)*, wird auf Maria oder die Kirche gedeutet. Für sich allein steht die Gestalt des Gräbers *(Fossor)* mit Hacke und Lampe.

In den späteren Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts regen sich auch Anfänge christlicher Sculptur. Der älteste mit Relief geschmückte und datirte Sarkophag ist aus dem Jahre 273. Zur Entwicklung kam die Sculptur erst im vierten Jahrhundert. Vorstehend theilen wir einen Sarkophag mit, welcher als Beispiel die Gattung veranschaulichen mag. Die Hauptfläche ist architektonisch gegliedert, im Stil der Barockarchitektur; somit kann unsere Abbildung auch dazu dienen, einige Punkte der oben gegebenen Charakteristik besser zu veranschaulichen. Acht Säulen zerlegen die Fläche. Ihre Schäfte sind verschieden cannelirt, immer zwei gleichartig; die einen haben senkrecht verlaufende Cannelüren, im unteren Drittel ausgestabt, die anderen gewundene. Und zwar sind die Spiralen in jedem Säulenpaar symmetrisch angeordnet. Compositkapitelle tragen statt eines durchlaufenden Architravs abwechselnd Rundbögen und offene Giebel; beide sind mit Blattkränzen verziert. In den sieben Nischen sind biblische Scenen angebracht, von rechts nach links folgen sie sich in dieser Reihe: Moses

schlägt das Wasser aus dem Felsen; das Speisungswunder; Heilung der Blutflüssigen; Jesus und Petrus, der ihn verleugnet; Heilung des Blinden; Moses vor dem feurigen Busch; Petrus schlägt dem Kriegsknecht das Ohr ab. In den Zwickeln über den Säulenkapitellen sind Putten mit der Weinlese beschäftigt. Am Deckel sieht man links die drei Männer im feurigen Ofen, rechts die Geschichte des Jonas, wie er aus dem Schiff geworfen wird und der Walfisch ihn verschlingt, und wie er unter der Kürbislaube ruht. In der Mitte ist die Inschrifttafel, von zwei Genien gehalten.



Fig. 348. Statue des »Guten Hirten«. Lateranmuseum. Nach Photographie.

Die christlichen Sculptoren sind ebensowohl aus der Schule der heidnischen Kunst hervorgegangen, wie die Maler der Katakomben. Man sieht es deutlich an diesem Sarkophag, dessen ganze Gestalt mit dem System seiner Decoration entlehnt ist. Die Schrifttafel mit den haltenden Genien oben, die Arkaden mit den traubenlesenden Putten und den schliessenden Delphinen unten, lauter heidnische Formen. Die biblischen Scenen sind natürlich neu componirt, aber auch sie ganz auf dem Grunde der heidnischen Typik. Vermöchten wir den ganzen Reichthum der letzteren erst vollständiger zu übersehen, so würden wir die Vorbilder, welchen der Künstler beim Entwurf dieser biblischen Scenen folgte, genauer und bis ins Einzelne nachweisen können. Einstweilen genüge der Hinweis, dass die Gestalten in den sieben Nischen wieder nur die »Mantelmänner« der seitherigen Kunst sind, dass der Walfisch derselbe ist, welcher im griechischen Gemälde der Andromeda und in den pompejanischen Wanddecorationen einzeln erscheint, dass der schlafende Jonas den Schläfer Endymion der römischen Sarkophage nachahmt. Solche Nachweise der Quellen, aus welchen die christliche Typik geschöpft hat, dienen ihr nicht zum Vorwurf, sondern belegen nur den im Eingang dieser Betrachtung ausgesprochenen und selbstverständlichen Satz, dass das Christenthum andere Aufgaben hatte als neue Formen zu schaffen, dass es die mit seiner Constituirung eintretenden Formbedürfnisse zunächst durch Entleihungen deckte. Auch die Gestalten, welche nicht mehr blos entlehnt, sondern neu gezeichnet waren, verleugneten nicht die Wurzel, aus welcher sie erwachsen sind.

Betrachten wir die Statue des »Guten Hirten«, welche zweifelnd noch in das Ende des dritten Jahrhunderts gesetzt wird (Fig. 348). Wir müssen das Bedauern wiederholen, dass der

Bildervorrath, welchen die griechische Kunst in allen ihren Phasen aufgespeichert hatte, sich noch viel zu wenig übersehen lässt. Bilder ländlichen Daseins, insbesondere Hirtenbilder, waren in reicher Zahl und grosser Mannigfaltigkeit geschaffen worden. Der vielgenannte »widdertragende Hermes« von Tanagra war nur die sacrale Anwendung eines der vielen Typen verwandten Inhalts. Niemand wird behaupten, dass etwa der zu dem blökenden Lamm freundlich gehobene Blick unseres Hirten eine Empfindung ausdrücke, welche dem Griechen fremd und in griechischer Kunst unerhört gewesen sei. Um so besser, wenn der christliche Bildhauer Vorbilder fand, in Anlehnung daran die Idee des »Guten Hirten« so schön auszudrücken, wie er es gethan hat.

Das jugendliche Lockenhaupt des »Guten Hirten« ist auch an dem vorher abgebildeten Sarkophag viermal der Person des Jesus gegeben. Insoweit also lehnt sich dieser zweite Typus des Christus eher an das Bild Apollos an.

Dritte Periode. Die Kunst im Dienste der Weltreligion.

Die Jahrhunderte des christlichen Kaiserthums von Constantin bis auf Justinian werden uns in diesem Abschnitte beschäftigen. In den Beginn seiner ersten Epoche ragt die heidnisch-classische Architektur noch mit einem grossartigen Denkmal hinein. Dann aber sehen wir die alte Kunst, aus deren Formenreichthum die Christengemeinde bereits in ihren drei ersten Jahrhunderten nach Bedarf geschöpft hatte, ganz in den Dienst der Weltreligion treten.

Und abermals verschiebt sich der Schwerpunkt der Welt. Constantin erschafft eine neue Residenz, womit denn auch die Kunst in ihr griechisches Heimatland, wenn auch nicht nach Athen, zurückkehrt. Nach der Theilung des Reiches fristet die westliche Hälfte ein kurzes Dasein, welches der »Stadt« nicht zu Gute kam.

Entthront und verwaist, ward Rom ein herrenloses Gut.

Epoche Constantins.

Constantin.[1])

Die Kaisergeschichte zu erzählen ist nicht dieses Ortes. Es genügt, in Erinnerung zu bringen, wie zu Anfang des vierten Jahrhunderts, nicht zum ersten oder letzten Male, arge Verwirrung herrschte. Eine bessere Ordnung begann sich anzubahnen, als Constantin auf den Schauplatz trat, zunächst auf die Provinzen Gallien, Spanien und Britannien beschränkt (306); gleichzeitig erhoben die Prätorianer in Rom den Maxentius. Unter dessen Regierung unternahmen die römischen Architekten den in seiner Art einzigen und bewundernswerthen Bau der gewölbten Basilica in der Nähe des Titusbogens und des hadrianischen Venus- und Romatempels.

Bis dahin hatten die Basiliken flache Holzdecken gehabt, mit Satteldach auf dem Mittelhaus, Pultdächern auf den umlaufenden Nebenschiffen. Denn dies muss als Normalplan der Basilica festgehalten werden, dass die niedrigeren Schiffe nicht blos an den Langseiten des

[1]) Jacob Burckhardt, Die Zeit Constantins des Grossen.

mittleren Hauptraumes, sondern auch an dessen Querseiten hinliefen, also ihn rings umgaben. So lehrt es der Grundriss der Basilica von Pompeji, so ist es auch an den Kaiserbasiliken gehalten worden; nur dass diese, und zwar bereits die Basilica Julia, ebenso die Ulpia zwei Nebenschiffe ringsherum führten.[1]) Als nun beschlossen ward, zum ersten Male eine Basilica zu überwölben, so war es gegenüber den technischen Schwierigkeiten einer so bedeutenden neuen Aufgabe geboten, den Plan zu vereinfachen. Es geschah in dreierlei Weise. Erstens kehrte man zum schlichteren Schema mit einfachen Nebenhallen zurück. Zweitens aber verzichtete man auf die zwei Querschiffe, begnügte sich mit den Langschiffen, so dass nun erst ein im strengen Sinne dreischiffiger Grundriss entstand. Drittens musste die Zahl der Stützen zum Tragen des Mitteldaches verringert, dafür aber ihre Kraft verstärkt werden; man wählte die Zahl von acht Pfeilern. So geschah es, dass man in wesentlichen Punkten auf den Baugedanken hinauskam, welcher in den grossen Mittelsälen der Kaiserthermen bereits wiederholt verwirklicht worden war; selbstredend machte der andersartige Zweck des Gebäudes mehrere Modificationen nöthig.

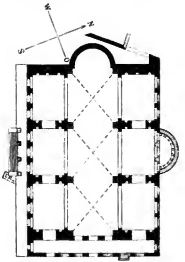


Fig. 349. Basilica des Maxentius. Grundriss. Die schraffirte Apsis rechts und die Freitreppe links sind constantinische Anbauten. (K. Lange.)

Im Grundrisse (Fig. 349) bemerkt man sogleich drei Unterschiede der gewölbten Basilica gegen die formverwandten Thermensäle. Der erste betrifft die Nebenräume. In den Thermensälen legten sich dem mittleren Hauptraum an jeder seiner Langseiten drei grosse Nischen an, welche durch die zugleich als Träger und Widerlager der Gewölbe dienenden Querwände vollständig von einander getrennt waren. Die Basilica verlangte an dieser Stelle je ein durchlaufendes Nebenschiff; wenn der Gewölbebau zu seiner Sicherung jene mächtigen Querwände verlangte, so musste man weite Durchgänge in dieselben brechen und auf diese Weise die überdem noch besonders geräumig angelegten je drei Abtheilungen mit einander in Verbindung setzen. Zweitens erforderte die Basilica ein Tribunal. Wie schon in derjenigen zu Pompeji geschehen war, wurde es an das obere Ende des Gebäudes gelegt, erhielt hier aber naturgemäss die Gestalt einer halbrunden Apsis, welche nach dem Ausfall des Querschiffes hart an den Mittelraum zu stossen kam. Drittens ward ein Vorhaus an die Ostseite gelegt, ein sogenanntes Chalcidicum, gedeckt mit einer Reihe von Kreuzgewölben.

Tonnengewölbe überdecken die drei Abtheilungen jedes Nebenschiffes. Die drei Joche der Nordseite sind Alles, was von dem Riesenbau noch aufrecht steht; von der südlichen sind nur die Pfeiler in Stümpfen erhalten (Fig. 350). So gewaltig spannen sich diese sechs Gewölbe, dass in jedem einzelnen von ihnen ein Gebäude von der Grösse des Domes zu Limburg,

[1]) Man erinnert sich des Grundrisses und der Ansichten auf Seite 310, 394 und 407.

im Querschnitt genommen, Platz fände.[1]) Die Rückwände der Abtheilungen sind aufgelöst in Systeme von Pfeilern und Füllungen; in zweigeschossiger Anlage gruppiren sich je drei rundbogige Oeffnungen, unten Thüren, oben Fenster. In der Ansicht der Ruine findet man diese Disposition an den zwei äusseren Nordhallen wieder; an der Südseite stehen nur noch Stümpfe der zwei Thürpfeiler von der mittleren Halle.

Wiederum gipfelte der Bau im Mittelhaus. Seine Decke bestand auch hier aus drei aneinandergereihten Kreuzgewölben, deren Diagonalbogen im Grundriss punktirt angegeben sind. Die Kämpfer und Gewölbanfänger wachsen auch hier consolenartig aus dem aufgemauerten Pfeiler, die ideell tragenden acht Säulen sind auch hier nur untergeschoben. Während die Säulen längst abhanden gekommen sind, stehen jene Kämpfer (wenigstens die drei

A A A



AAA Ansätze der Kreuzgewölbe.

Fig. 350. Ruine der Basilica des Maxentius (Basilica Constantiniana). Ansicht der drei nördlichen Joche von Süden genommen.
Nach Photographie.

östlichen der Nordseite) noch immer aus der Wand mit den Gewölbanfängern über sich. Man kann an deren Stümpfen eben noch den Ansatz zur fächerförmigen Ausbreitung erkennen. Auch dies lehrt die Abbildung, dass die Trennungswände der Tonnengewölbe sich über deren Pultdach erhoben, um den Anfängern der Kreuzgewölbe zum Widerlager zu dienen; wer scharf zusieht, bemerkt sogar, dass diese Strebewände rundbogig durchbrochen sind, also sich der Gestalt von Strebebögen nähern. Die sechs grossen Rundbögen, mit welchen sich die drei Kreuzgewölbe öffneten, dreien nach Norden und ebensovielen nach Süden, dienten, um durch ihre Lunettefenster ein reichliches Licht in den weiten Mittelraum der Basilica zu führen, da die vorerwähnten Fenster der Nebenschiffe nur zu deren Beleuchtung reichten.

[1]) Durm, Fig. 144.

Im Jahre 312 kam es zum Entscheidungskampf zwischen Constantin und Maxentius, welcher bei Ponte Molle im Tiber ertrank. So geschah es, dass Constantin den Basilicabau weihte, nicht ohne eine Aenderung vorgenommen zu haben, welche, in constructiver Beziehung ohne Bedeutung, doch in praktischer und auch in ästhetischer Rücksicht von Einfluss war. Er verlegte den Haupteingang an die Südseite, das Tribunal an die Nordseite; zu dem Behufe wurde die von Fenstern durchbrochene Rückwand der dortigen mittleren Abtheilung herausgenommen und dafür eine neue Apsis angebaut. Sie blieb ganz geschlossen, an der senkrechten



Fig. 351. Bogen des Constantin, von Süden gesehen. Rechts die Gewölbe des Coliseo.
Nach Photographie

Wand wurde eine decorative Säulenstellung herumgeführt, mit flachen Nischen in den Zwischenräumen; die Halbkuppel erhielt sechsseitige und rautenförmige Casetten im Wechsel; achteckige haben die Tonnengewölbe.

Constantin selbst vermehrte die Grossarchitektur der Hauptstadt durch eine neue Bäderanlage. Die Thermen Constantins lagen auf dem Quirinal, wo deren Fundamente im Boden wiedergefunden worden sind. Dort stehen noch heute die zwei kolossalen Rossebändiger, welche Constantin am Eingang seiner Thermen aufstellen liess in der Weise, wie wir es früher beschrieben. Nicht dass constantinische Bildhauer das Doppelwerk ersonnen oder auch nur gemeisselt hätten, man entnahm es fertig einem älteren Gebäude.

Seinem Siege über Maxentius galt der **Ehrenbogen**, welchen Senat und Volk dem Kaiser beim Amphitheatrum Flavium errichteten. Es wird wohl grosse Hast gewesen sein, dass man auf eine Neuschöpfung verziehtete, lieber kurzer Hand den Bogen Trajan's vom Eingang seines Forums abbrach und an der neuen Stelle mit anderer Widmungsinschrift wieder aufbaute. So viel steht fest, dass die acht Barbarenstatuen an der Attika, sowie die meisten Reliefs vom Bogen des Trajan herübergenommen sind und Thaten dieses Kaisers in dem noch guten Stil seiner Zeit darstellen, während die einzigen Originalreliefs constantinischen Ursprungs und Lebensmomente Constantins schildernd, nämlich der niedrige Reliefstreifen unter den Medaillons, in dem gesunkenen Stil des vierten Jahrhunderts gearbeitet sind. Die Architektur pflegt unter einigem Erstaunen als constantinisch anerkannt zu werden; thatsächlich ist weder im Ganzen noch im Einzelnen Erhebliches zu finden, was mehr constantinisch als trajanisch anspräche (Fig. 351). Der Fries zum Beispiel ist flach, nicht convex, wie wir ihn an dem unten mitzutheilenden Grabbau der Constantia bemerken werden.

Unterdessen hatte das Christenthum immer weitere, immer gründlichere Eroberungen gemacht, die Zeit brach an, dass es aus der Verborgenheit und Niedrigkeit heraustreten und nach der Herrschaft greifen durfte. Epoche machte das Mailänder Toleranzedict (313).

War die neue **Weltreligion** erst anerkannt, so verlangte sie Erfüllung ihrer äusseren Bedürfnisse. Dies waren vorzüglich grosse Versammlungsräume für die Gemeinde. Die alten Genossenschaftshäuser, die einschiffigen Oratorien genügten nicht mehr. Raum wurde verlangt. Als nun diese Aufgabe an die Architekten herantrat, grossräumige Versammlungshäuser zu schaffen, so war ihnen der Weg so klar vorgezeichnet, dass sie keinen Augenblick in Zweifel sein konnten. In der ganzen antiken Architektur gab es nur eine überdachte Bauform, welche genau diesem Zwecke diente, eine grosse Menschenmenge zu fassen, das war die **Basilica**.[1] Wir haben deren schlichtere Grundgestalt in dem Beispiel zu Pompeji kennen gelernt und weiter gesehen, wie grossartig die Form in den Kaiserbasiliken entwickelt worden war.

Endlich combinirte die Constantinsbasilica das Schema mit dem Gewölbebau, in dieser That hatte der heidnische Basilikenbau sein letztes Wort gesprochen. So glorreich die Frucht einer langen Entwicklung war, so sollte sie doch die Norm für den christlichen Basilikenbau nicht darstellen. Sie blieb ein einzigartiger Bau, und das römische Reich war nicht befähigt, solche Gebäude in der grossen Anzahl überall erstehen zu lassen, wie die Christengemeinden sie verlangten.

Die **christliche Basilica** musste einen Schritt zurück thun und die verhältnissmässig bescheidenere ältere Form der holzgedeckten zu Grunde legen; gerade durch diesen Verzicht auf Monumentalität wurde sie unbeschränkt im Wesentlichen, der Abmessung des Raumes.

[1] Die Ableitung der christlichen von der heidnischen Basilica, kurze Zeit bestritten, ist wieder anerkannt. Vergl. hierüber Konrad **Lange**, Haus und Halle 270. — **Zestermann**, Die antiken und die christlichen Basiliken 1847, behauptete unabhängigen Ursprung der letzteren. Seitdem hatte man sie in verschiedener Weise von Theilen des antiken Wohnhauses abgeleitet, **Kinkel**, Geschichte der bildenden Künste 1845, **Messmer**, Ueber den Ursprung der christlichen Basilica 1856, und **Weingärtner**, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes 1858, von der Hausbasilica, **Victor Schultze**, im Christlichen Kunstblatt 1882, vom Peristyl, **Dehio**, Die Genesis der christlichen Basilica (Münch. Akad. Sitz.-Ber. 1882) vom Atrium. — Vergl. noch C. **Schnaase**, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. **Hübsch**, Die altchristlichen Kirchen. A. **Essenwein**, Christlicher Kirchenbau 1886.

Selbstverständlich wurden grössere und kleinere Basiliken gebaut. Um uns das Princip klar zu machen, legen wir unserer Betrachtung die einfachere Norm zu Grunde.

Die Basilica hat auch im christlichen Bau entschiedene Längsrichtung, es ist ein gestreckt viereckiges Gebäude. Hauptsache ist der lange Mittelraum, welcher durch die Fenster seiner Ueberhöhung Licht erhält; in der heidnischen Basilica lief ein Säulengang rings um alle vier Seiten des Mittelraumes.[1]) Dies ist auch der Ausgangspunkt für die christliche Basilica, welche die Hauptbestimmung, eine grosse Menschenmenge unter Dach zu vereinigen, mit der heidnischen gemeinsam hat. Aber die Verschiedenheit der Zwecke, durch welche hier und dort die Menge zusammengeführt wird, bedingt gewisse Abweichungen in der Ausbildung. Die heidnische Basilica diente als Anhang des Marktes einen Theil des Marktverkehres aufzunehmen; demgemäss bewegten sich von einander unabhängige Gruppen in den weiten Räumen. Das dem Gericht vorbehaltene Tribunal erhielt wohl eine ausgezeichnete bauliche Stelle, aber praktisch beherrschte es nicht den ganzen Raum. Dagegen die christliche Gemeinde hatte einen einzigen und gemeinsamen Zweck; sie füllte daher den Raum als eine grosse einheitliche Versammlung mit Allen gemeinsamer Richtung. Ihr gegenüber war Presbyterium und Bischofstuhl auf erhöhter Stelle unterzubringen. Der gegebene Platz für den Bischofstuhl war das Tribunal; im Fond der Apsis pflegte derselbe zu stehen. Ihr übriger Raum, nach Bedarf unter Hinzunahme desjenigen des anschliessenden Querschiffes, blieb dem Presbyterium vorbehalten.

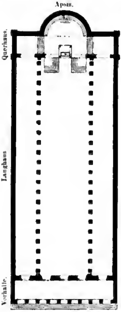


Fig. 352. Grundriss von S. Maria Maggiore. Rom.[2])
(Essenwein.)

Bei der Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Versammlung, welche sich äusserlich in der allen ihren Gliedern gemeinsamen Blickrichtung aussprach, und der ebenso untrennbaren Zusammengehörigkeit von Gemeinde einerseits, Gemeinderath und Gemeindevorstand andererseits, welche sich in gemeinschaftlichen Handlungen äusserte, ergab sich die unausweichliche Folgerung, die den Mittelraum von Querschiff und Apsis trennende Säulenreihe wegzunehmen. Dann musste aber noch mehr geschehen: entweder musste das Querschiff ganz aufgegeben werden, so dass die Apsis unmittelbar an das Langhaus stiess — desgleichen war schon in heidnischen Basiliken vorgekommen, zuletzt in der constantinischen — oder wenn man das Querschiff behalten wollte, so wurde nöthig, es zur Höhe des Mittelschiffes auszubauen. Weil nun die Nebenschiffe niedriger waren als das Querschiff in seiner neuen Ausbildung, so musste dieses zwischen vier Wänden zu stehen kommen und wurde zu einem **Querhaus**. Nach der Apsis und nach den Schiffen wurden die Wände des Querhauses natürlich durchbrochen. Die Apsis öffnete sich mit einem grossen Rundbogen, und eine Wiederholung desselben, ein zweiter weitgespannter Rundbogen, umrahmte den Durchblick aus dem Mittelschiff

[1]) Seite 310.

[2]) Diese und die folgende Figur sollen nur als Schemata zur Veranschaulichung des im Text Gesagten dienen. Constantinische Basiliken sind nicht erhalten.

in das Querhaus und die Apsis. Dies ist der immer bedeutend wirkende **Triumphbogen**. In consequenter Durchführung der Idee wurde das vordere Querschiff, sofern es nicht speciellen Zwecken vorbehalten blieb, unterdrückt (vergl. Fig. 352).

Der besondere Zweck, welcher die Beibehaltung des vorderen Querschiffes begründen konnte, war der, für gewisse Classen von Personen einen getrennten Aufenthaltsraum zu schaffen, nämlich für solche, welche an den gemeinsamen Handlungen nicht vollen Antheil nahmen, Katechumenen, Büsser und Fremde. Ein solcher Vorraum hiess **Narthex**. Wiederum machte sich ein Bedürfniss räumlicher Sonderung in anderer Richtung geltend; um die Geschlechter zu trennen, wies man den Männern die eine, den Frauen die andere Seite der Kirche zu; oder man errichtete in den Nebenschiffen **Emporen** für den weiblichen Theil der Gemeinde. Narthex und Emporen eignen vorwiegend, wenn auch nicht ausschliesslich, den morgenländischen Basiliken (vergl. Fig. 353).

Der Innenbau der christlichen Basilica gestaltete sich somit zu einem dreischiffigen Langhaus mit einem Querschiff und der Apsis dahinter. Vorn legte sich, dem Chalcidicum der heidnischen Basilica entsprechend, eine mehrsäulige Vorhalle quer. Der Vorhof mit einem Brunnen in der Mitte, dem Cantharus, wurde peristyl angelegt; er erhielt einen ringsherum führenden Säulengang. Man nannte den Vorhof »Atrium«, und das ist die einzige Reminiscenz an das Wohnhaus, welche der christlichen Basilica eignet. So war das Wort *atrium* entwerthet worden; einst das ganze Haus bedeutend, war es zur Bezeichnung des Vorhauses geworden und nun zu dem des Vorhofs.

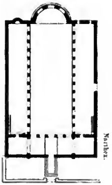


Fig. 353. Grundriss der ehemaligen Basilica, jetzigen Moschee Eski Dschuma zu Saloniki. (Essenwein.)

Centralbauten auf eine leichtere Art zu überwölben, legte man sie, wie wir uns erinnern, polygonal an. So ward unter Constantin die grosse Hauptkirche zu **Antiochia** als **Oktogon** gebaut. Hieran lernen wir eine neue Art Gewölbe kennen, welches zwar keine reine Kuppel, keine Halbkugel ergab, aber auf dem Polygon leicht zu errichten war, weil seinem Grundriss am gemässesten. Von den acht Polygonseiten und unmittelbar vom oberen Abschluss der geraden Wände wölbten sich ebensoviele Kappen nach dem Scheitel hin. Die so gewonnene, selbst auch polygone Kuppel war achtseitig und achtkantig. Ein gewölbter Umgang umschloss das Polygon.

Rundbauten mit Kuppeldeckung müssen seit dem Pantheon viele entstanden sein, in Bad- und in Grabaulagen, alle wesentlich nach den Principien, welche in der grossen Rotunde des Agrippa festgestellt worden waren. Ausnahmen hinsichtlich der Verwendung scheinen nur das Pantheon selbst und der »Juppitertempel« zu Spalato zu bilden. Was ersteres betrifft, so deuteten wir bereits an, dass es baulich und vor Allem baugeschichtlich als Bestandtheil der Thermen entstanden ist, und in dem Gesammtplan dieselbe Stelle einnimmt wie die Rotunde der Caracallathermen; damit verträgt sich die Thatsache, dass das Pantheon von Anfang an als Tempel gedacht und mit den hinter ihm liegenden Thermen durch keine Thür verbunden war. Was aber die Rotunde, oder wenn man den Aussenbau berücksichtigt, das Oktogon zu Spalato betrifft, so ist seine Bestimmung keineswegs ausgemacht; man hat in dem Bau auch das Grabmal des Kaisers vermuthet.

Wie dem auch sei, es scheint kein Zufall zu sein, wenn die älterchristlichen Rotunden analogen Zwecken dienen, wenn sie als **Tauf-** und **Grabkapellen** auftreten. Soweit der

Monumentalbestand erlaubt, der Sache nachzukommen, lässt sich erkennen, dass auch die christlichen Rundhäuser eben jene Principien befolgten, und wo sie weitergehen, mindestens im Geiste der alten Baukunst, wahrscheinlich auch unter Anlehnung an jetzt verlorene Vorbilder oder wenigstens Vorarbeiten zu Werke gingen.

Dass die **Baptisterien** mit dem Namen auch die Form aus dem heidnischen Bäderbau herübergenommen haben, dürfte festzuhalten sein. Ein altchristliches Baptisterium, welches seine ursprüngliche Gestalt soweit bewahrt hätte, dass es als zuverlässige Ueberlieferung gelten könnte, steht uns leider nicht zu Gebote.



Fig. 351. Grabmal der Constantia (Kirche S. Costanza) bei Rom. Innenansicht.
Nach Photographie.

Etwas günstiger liegen die Verhältnisse in Ansehung der Grabkapellen.[1]) Vor Porta Maggiore liegt die Ruine »Torre pignattara«, einst die **Grabkapelle der Helena**, der Mutter Kaiser Constantins, falls nicht die jüngere Helena zu verstehen ist. Es war eine Rotunde ganz im alten Stil, mit den acht nach innen gewandten Nischen, abwechselnd halbrund und viereckig.[2]) Ein bedeutenderes Denkmal ist die Rundkirche **Santa Costanza**, ursprünglich Grab der Constantia, Constantins Tochter. Statt des früheren Nischenkranzes läuft ein Umgang um den Hauptraum, und die Centralkuppel ruht nicht auf Pfeilern, sondern auf einem Kranz gekuppelter Säulen, welche durch Rundbogen verbunden sind; das ist also auch ein

---

[1]) **Isabelle**, Édifices circulaires 1885. **Rahn**, Ursprung und Entwicklung des christlichen Central- und Kuppelbaues 1866.

[2]) Der Grundriss in den Annales archéol. 12, 179.

Fall von Bögen, welche auf Säulen stehen (Fig. 354). Diesmal war die Einschaltung eines Kämpfers unumgänglich, um die Säulenpaare zu verbinden; denn das auf jedes Säulenpaar gelegte Gebälk ist zur Bedeutung eines Kämpfers zusammengeschmolzen. Aber es erfüllt noch einmal die ursprüngliche Bestimmung speciell des Architravs, über Säulen hinweggelegt sie zur Einheit zu verbinden. Man beachte das Detail, dass das Mittelglied des Gebälks oder Kämpfers, der Fries, convexe Aussenflächen hat. Da unsere Abbildung vom Umgang aus aufgenommen ist, so können wir nicht die ganze Kuppel sehen, blos ihr Aufsteigendes; wir bemerken die Fenster in demselben. Hier ist also das Princip der basilikalen Anlage, Ueberhöhung des Mittelraums behufs Gewinnung von Fensterwänden zur Erleuchtung des Innern, auf die Rotunde übertragen. Unterhalb der Fenster legt sich das ringförmige Pultdach des Umganges an die Aussenmauer und von ihm geschützt dessen gewölbte Decke; es hat die Form eines ebenfalls ringförmigen Tonnengewölbes und dient, wenn es auch nicht bis zur Kuppel selbst hinanreicht, der so leicht auf die Säulenpaare gestellten Rotunde zum festen Widerhalt. Verwandter Bauart, aber etwas späteren Ursprungs und ursprünglich zum Baptisterium bestimmt, ist die Rundkirche S. Maria Rotonda zu Nocera.

Im vierten Jahrhundert war Trier zeitweilig Kaiserresidenz, daher es vor anderen Ruinenstätten des römischen Nordens Erwähnung verdient. Seine Monumente sind nicht unbedeutend. Das Amphitheater reicht in erheblich frühere Zeit zurück; es gilt als Werk trajanischer oder hadrianischer Zeit. Die übrigen Baudenkmäler aber sind späteren Ursprungs. Voran der grossartige Kaiserpalast, dessen Ruinen früher als Bäder bezeichnet wurden, bis man die wirklichen und wahrhaft kaiserlichen Bäder neuerdings in der Vorstadt fand. Der Ziegelbau der sogenannten Basilica entbehrt des Hauptmerkmales eines derartigen Baues, des überhöhten Mittelschiffes, ist darnach richtiger als Curie bestimmt worden. Den Kern des Domes bildet ein quadratischer Bau aus der Zeit Valentinians I. (364). Noch undatirt ist das bedeutendste Monument der Römerzeit, nicht blos Triers, sondern in weiteren Kreisen, die stattliche Porta Nigra, das Doppelthor mit viergeschossigem Aufbau. Die ganze Moselgegend ist voll von römischen Denkmalen, besonders Villen und Grabanlagen. Eine merkwürdige Sammlung von Grabreliefs aus Neumagen enthält Darstellungen aus dem Leben an der Mosel und ihrem Weinhandel.[1])

Eine That von weitreichender geschichtlicher Bedeutung war die Erhebung von Byzanz zur Reichshauptstadt, ihre Gründung als der »neuen Roma«, vollzogen 330. Die Nachwelt nannte sie nach dem Namen ihres Schöpfers Konstantinopel. Noch einmal mussten die griechischen Städte hergeben, was sie an Kunstwerken besassen, auch die Säulen und anderen Architekturtheile ihrer Monumentalbauten. Kaiserlich wurde die Stadt gebaut, gross in den Verhältnissen und prunkvoll im Schmuck. Die Kunst freilich war erborgt; die Baumeister und Bildner waren nicht mehr die alten und noch nicht die neuen. Neben den Mauern und Cisternen, den Foren und dem Kaiserpalast baute Constantin auch die erste Kirche der Hagia Sophia; aber es war nur eine holzgedeckte Basilica alten Stils.[2])

Wird nun nach der Sculptur in Constantins Zeit gefragt, so haben wir zurückzuverweisen auf dasjenige, was gelegentlich des Triumphbogens und seines Reliefschmuckes gesagt

[1]) F. Hettner, Das römische Trier.

[2]) C. Bayet, L'art byzantin.

werden musste. Ein trauriges Bild war es, welches sich uns bot; der fremde Schmuck hatte nur die Wirkung, die Unfähigkeit in der eigenen Leistung doppelt scharf heraustreten zu lassen. Ferner haben wir uns der christlichen Sarkophage zu erinnern, welche zu Ende der vorigen Periode vorgreifend geschildert, auch in einem Beispiel vor Augen geführt wurden. Hier ist hinzuzufügen, dass datirte Sarkophage des vierten Jahrhunderts vorhanden sind. Am berühmtesten ist der Sarkophag des Junius Bassus aus dem Jahre 359, dessen Hauptfläche ähnlich architektonisch gegliedert ist wie der oben mitgetheilte; aber seine Verzierung ist reicher, überladener. In zwei Reihen übereinander geordnet, sind die nun zahlreicheren Felder mit noch gedrängteren Scenen ausgefüllt.



Fig. 355. Porphyrsarkophag der Constantia. Vatican.
Nach Photographie.

Vorhanden sind auch zwei Steinsärge von Mitgliedern der kaiserlichen Familie, der Helena und Constantia. Sie zeichnen sich durch ihr kostbareres Material aus, dessen Pracht nun freilich der künstlerischen Bearbeitung dieselben Schwierigkeiten entgegensetzte wie vor Zeiten im Reiche der ägyptischen Pharaonen. Aus Porphyr mühsam geschnitten und blendend polirt, können die zwei im Vatican aufbewahrten Sarkophage nur durch den materiellen Glanz bestechen, unbeschadet ihrer Ehrwürdigkeit als geschichtliche Denkmäler einer in ihrer Weise grossen Zeit. Am Sarkophag der Helena sind Reiterkämpfe dargestellt, welche die Basis der *Columna Antonini* im Giardino della Pigna in Erinnerung bringen, an demjenigen der Constantia Amoretten in der Weinlese, von grossen Ranken umwunden (Fig. 355). Man bemerkt, dass hier anmuthige Motive aus guter griechischer Zeit zur Verwendung kamen: aber man gewahrt auch, dass der vollkommenen Wiedergabe nicht blos die gesunkene Kunst hinderlich war, sondern auch die Härte des Materials. Daher erklärt sich die unaufgelöste wulstige Form der Ranken, die doch ganz duftig gemeint waren.

Ravenna.

Zum letzten Male vereinigte Theodosius das ganze Reich in seiner Hand. Nach ihm zerfiel es in seine zwei Hälften, den Westen und den Osten; deren Herrscher hiessen die zwei Söhne des Theodosius, Honorius und Arkadius (395). Residenz des Ostreiches war Konstantinopel; vom Westen abgelöst, begann das byzantinische Kaiserthum seine Eigenart zu ent-

wickeln. Honorius aber residirte nicht in Rom, sondern in Ravenna, welches ein reichliches Jahrhundert hindurch unter den Städten Italiens eine ausgezeichnete Stellung einzunehmen berufen ward. In drei Acten spielte seine Geschichte ab, den ersten füllt seine Kaiserzeit aus.

Für den unmündigen Valentinian III. (423) führte Honorius' Schwester Galla Placidia die Regentschaft, Witwe des Westgothen Athaulf. Aus der Zahl der Kirchenbauten dieser Zeit nennen wir S. Giovanni Evangelista, eine von Galla Placidia gestiftete Basilica, sodann zwei Kuppelbauten, die Taufkirche S. Giovanni in fonte (425) und die Grabkapelle der Galla Placidia; sie hat sich dieselbe bei Lebzeiten gebaut und starb 450.



Fig. 356. Baptisterium San Giovanni in fonte zu Ravenna. Diagonale Innenansicht. Nach Photographie.

San Giovanni in fonte ist ein Oktogon, welches das ebenfalls achteckig angelegte Taufbecken umschliesst. Im Untergeschoss sind den vier Eckseiten — wir denken uns das Achteck durch Abschneiden der vier Ecken eines Quadrats entstanden — halbrunde Nischen angeschlossen, welche also gewissermassen das zu Grunde liegende ideelle Viereck wieder herstellen. Unsere diagonal aufgenommene Abbildung lässt gerade in eine solche Nische blicken, in welcher ein Altar steht (Fig. 356). In die Ecken des Polygons sind niedrige Säulen gestellt, welche die über die Nischenbögen, aber auch an den vier übrigen Seiten hergeführten mehr decorativen Schildbögen tragen. Ein ähnliches System von Ecksäulen und Schildbögen wiederholt sich im Obergeschoss. Jede Schildwand ist wieder durch

zwei Säulen mit übergespannten Rundbogen in drei Felder getheilt, deren mittleres von einem Fenster durchbrochen wird; in diesem System kündigt sich ein neuer Gedanke an. Die grossen Zwickel in den Ecken aber wölben sich nun vor, um endlich zur Kuppel zusammenzuschliessen.

Das Maussoleum der Galla Placidia (auch San Nazario e Celso) zeichnet im Grundriss ein lateinisches Kreuz. Mit anderen Worten, die Kapelle besteht aus einem mittleren Viereck, dessen vier Seiten sich nach Nebenräumen von mässiger Tiefe öffnen; in denselben steht je ein Steinsarg. Die vier Nebenräume tragen Tonnengewölbe. Das innere Viereck ist überhöht und von einer Hängekuppel überdeckt. Die Schildwände sind theils geschlossen, theils, in ihrem überragenden Theile, von Lunettefenstern durchbrochen (Fig. 357). In baulicher Beziehung kann man das Maussoleum der Galla Placidia als einen kleinen Auszug der Constantinsbasilica auffassen; wiederkehrende Elemente sind die Anlehnung rechteckiger Nebenräume an ein mittleres Viereck und die Ueberwölbung der ersteren mit Tonnen, des letzteren mit Kreuzgewölbe — wir haben früher ausgeführt, dass die Hängekuppel nichts ist als ein überhöhtes Kreuzgewölbe. War aber die Constantinsbasilica durch die Reihung dreier Kreuzgewölbe ein Langbau, so ist unser auf dem Quadrat construirtes Maussoleum ein Centralbau; mithin eine neue und interessante Lösung der Aufgabe, einen überkuppelten Centralbau basilikal zu erleuchten.



Fig. 357. Maussoleum der Galla Placida (auch S. Nazario e Celso). Innenansicht. Nach Photographie.

Den Höhepunkt seiner Bedeutung erlangte Ravenna im zweiten Acte, seiner Ostgothenzeit, und unter der Regierung des sagenberühmten Königs Theoderich von Ravenna und Verona (Dietrich von Bern, 493). Seinem Hof gaben die ausgezeichnetsten Männer des Jahrhunderts, wie Cassiodor und Boëtius, erhöhte geistige Bedeutung. Von seinem Palast sind Reste in Ravenna erhalten. Wichtigster Kirchenbau seiner Zeit war die Basilica S. Apollinare nuovo (S. Martino in coelo aureo), sodann das arianische Baptisterium. Theoderich starb 526; seinen Sarkophag umschloss ein merkwürdiges Maussoleum (jetzt S. Maria della Rotunda).

Das Maussoleum des Theoderich tritt eigenartig allen italischen Wölbbauten gegenüber. Es ist reiner Quaderbau, in ganz anderem Sinne monumental als die Backsteingewölbe der Römer. Doch erinnert der ganz römische Formgedanke, ein mehrstöckiges Polygon mit Kuppel, an die alten Grabbauten. Aeusserlich erscheint der Bau sowohl im Unter- wie im Obergeschoss als Zehneck; doch entsprach dem nicht das Innere. Im Untergeschoss war wieder ein Raum in Kreuzform ausgespart, insofern anklingend an das Grabmal der Galla Placidia. Das Obergeschoss, innen ein Rundhaus, umgab eine nur in Resten erhaltene Porticus, deren gewölbte Decke von gekuppelten Säulen getragen wurde; wir erinnern uns letzterer Form vom Innern des Grabmals der Constantia her. Die Eierstäbe, welche das Hauptgesims und die Simse der rings angebrachten Mauerblenden schmücken, sind in der Grundform unverkennbar, obwohl fremdartig, unrömisch stilisirt. Am mächtigsten aber spricht sich das fremde, germanische Element in der gewaltigen Steinkuppel aus, welche, aus einem einzigen, über dreissig Fuss breiten Blocke gebildet, den Bau deckt.

Epoche Justinians.

Bereits mit Theoderich traten wir in das sechste Jahrhundert ein. Sein Maussoleum war gleichzeitig den Meisterwerken der Baukunst, welche als die Monumente der Epoche Kaiser Justinians (527), und zugleich als Marksteine der Zeiten, den grossen Denkmälern der classischen Architektur sich anreihen sollten. In Ravenna erhoben sich ausser jenem Königsgrabe unter Leitung des Julius Argentarius zwei wichtige Kirchengebäude, der Centralbau von San Vitale (526) und die Basilica San Apollinare in Classe (534), beide noch in der Ostgothenzeit, welche erst nach den Erfolgen des Narses vom byzantinischen Exarchat abgelöst wurde (555). In Konstantinopel aber begann Justinian gleich nach seinem Regierungsantritt den Bau von S. Sergius und Bacchus. Als sodann die alte Sophienkirche 530 abgebrannt war, liess er sie sofort nach neuen Plänen wiederaufführen. Baumeister waren Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles. Freilich warf das Erdbeben von 558 die Kuppel zu Boden; aber der Neffe des Isidoros baute sie neu auf und sie steht noch heute.

Architektur.

San Apollinare in Classe, eine dreischiffige Basilica mit offen gelassener Holzdecke. In der Oberwand sieht man die Fensterpaare vertheilt, welche das Mittelschiff erleuchten. Arkaden trennen die Schiffe. Die Säulen stehen auf niedrigen Postamenten, deren Flächen umrahmt sind; glatte Schafte tragen Compositkapitelle, auf deren Deckplatte der schlichte Kämpfer steht. An und über den Arkaden entfaltet sich Mosaikschmuck, an den Untersichten der Bögen, in den Zwickeln über den Säulen. Eine breite Freitreppe führt zur Apsis hinauf, welche, durch den Triumphbogen eingeleitet und von einigen seitlich angebrachten Fenstern erhellt, ganz mit Mosaik ausgekleidet ist (Fig. 358). Den Aussenbau der Basilica bedingt selbstverständlich die Anlage des Innern. Dem hohen Mittelhaus lehnt sich an jeder Langseite das Nebenschiff an, von einem Pultdach bedeckt, wie das Mittelhaus von einem Satteldach. Die Giebelmauern sind etwas über die Dachfläche erhöht, das Giebel-

dreieck aber ist auf keine Weise architektonisch ausgezeichnet, nicht einmal von der übrigen Frontmauer abgegliedert. Die Flächen der Langwände, sowohl der Nebenschiffe wie der Oberwand des Mittelhauses, verzieren schlichte Blendarkaden, welche jeder architektonischen Durchbildung entbehren. Der runde Thurm neben der Kirche und das Haus, welches deren Front vorgesetzt ist, gehören nicht zum Basilicabau, sind auch späteren Ursprungs (Fig. 359).

Nachdem wir an San Apollinare in Classe zum ersten Mal Gelegenheit genommen haben, von einer Basilica Anschauung zu gewinnen, sei auch noch eine Bemerkung wiederholt, welche



Fig. 358. Basilica San Apollinare in Classe bei Ravenna. Diagonale Innenansicht.
Nach Photographie

seit Langem bezüglich aller christlichen Basiliken gemacht zu werden pflegt. Man findet die Leichtigkeit ihres Baues auffallend und bewundert die Kühnheit, welche auf so leichte Stützen so hohe Wände setzte. Es wird nicht überflüssig sein, einschränkend darauf aufmerksam zu machen, dass auch die classischen Nutzbauten — um diese Kategorie handelt es sich bei den Basiliken als Gattung — nicht auf Monumentalität berechnet waren, daher auch sich ebenso vergänglich gezeigt haben wie die meisten altchristlichen Basiliken.

San Vitale ist im Achteck gebaut. Die Vorhalle (welche in unserem Grundrisse nur unvollständig wiedergegeben ist) legt sich in abnormer Weise schräg vor; derselben folgen die

zwei Thürme, indem sie an den zwei hinteren Ecken der Vorhalle stehen. Aus letzterer führen zwei Thüren in das Innere; wir ignoriren die rechts liegende Thür und treten durch die in der Hauptaxe des Gebäudes liegende ein (in Fig. 360 bei *A*).

San Vitale ist wieder ein Centralbau mit basilikaler Ausbildung. Schon die aus der Polarität von Thür und Bischofsitz sich ergebende, wenn man so sagen darf, praktische Längsrichtung (in der Linie *A B*) ist basilikal. Die Apsis steht der Thür gegenüber; der ihm vorliegende Theil des achtseitigen Umgangs vertritt das Querhaus und dient als Presbyterium und Altarraum. Auch der Mittelraum ist achtseitig, der Aussenmauer concentrisch eingezeichnet. An den acht Ecken stehen kräftige Pfeiler, von Rundbogen verbunden. Die Polygonseiten zwischen den Pfeilern sind nicht durch Schildwände geschlossen, sondern offen; halbrunde



Fig. 359. Basilica San Apollinare in Classe bei Ravenna. Aussenansicht. Thurm und Vorhaus sind jünger. Nach Photographie.

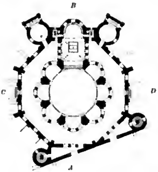
Nischen, Exedren, lehnen sich an. Aber auch deren Wände öffnen sich in zwei Geschossen, entsprechend den zwei Geschossen des Umgangs, jedes mit einer im Halbrund gestellten Arkade von zwei Säulen zwischen den Eckpfeilern. Nur an der Stelle des Presbyteriums sind Exedra und Empore ausgefallen; das Erdgeschoss des Umgangs wird durch eine zweisäulige Arkade, die Empore ebenso, aber mit vorgelegtem Balcon, gegen das Presbyterium abgeschlossen; denn letzteres besitzt, ähnlich dem Querhaus der Basilica, die unverkürzte Wandhöhe des Hauptraumes (Fig. 361).

Den Uebergang vom inneren Achteck zum eingeschriebenen Grundkreis der Kuppel vermitteln kleine Nischengewölbe, welche oben in die Ecken gelegt die Zwickel schliessen (jetzt unkenntlich).

Im Aufsteigenden der Kuppel sind acht Fenster angebracht. Die Mauer des Oktogons steigt senkrecht noch erheblich höher als diese auch sie durchbrechenden Fenster, verdeckt und umklammert die hineingebaute, aus Töpfen leicht construirte Kuppel. Das System der acht tragenden Pfeiler bekommt Widerhalt durch die angelehnten Exedren, welche ihrerseits durch den zweigeschossigen Umgang gesichert werden. Der Umgang selbst ist mit verschobenen Kreuzgewölben gedeckt; Kreuzgewölbe sind ihrer Flachheit wegen überall am Platz, wo, wie hier wegen der Emporen, kein Raum für höher gezogene Kuppelgewölbe übrig bleibt. Uebrigens wird das Presbyterium auch von einem Kreuzgewölbe überspannt. Die Kuppel trug vom Anfang an noch ein Zeltdach, sodass sie also von aussen nicht gesehen wurde.

Nunmehr wenden wir uns zu den Kuppelbauten Konstantinopels.[1])

Wie San Vitale, so setzt auch die »kleine Sophienkirche«, Sergius und Bacchus geweiht, ihre Kuppel auf das Achteck. Es kehren die acht Hauptpfeiler in den Ecken des Oktogons wieder und die von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Rundbogen. Auch die Exedren kehren wieder, welche sich an die rundbogigen Pfeileröffnungen lehnen. Aber ihre Zahl ist gegen San Vitale auf die Hälfte herabgesetzt; nicht blos am Presbyterium ist die Exedra ausgefallen, sondern auch gegenüber, gegen die Thür, und zu beiden Seiten (also bei *A*, *B*, *C* und *D* im Grundriss von San Vitale). Je eine glatt eingespannte Schildwand schliesst die betreffenden Rundbogen, im Erdgeschoss zu einer zweisäuligen Arkade geöffnet; nur nach dem Presbyterium hin bleibt der Bogen in seiner ganzen Weite als Triumphbogen offen.



AB Hauptaxe *CD* Queraxe.

Fig. 360. San Vitale zu Ravenna. Grundriss.
(Essenwein.)

Nun erfüllen die an den vier Ecken übrig bleibenden Exedren wieder den Zweck jener Ecknischen von San Giovanni in fonte, das Achteck zum Quadrat zu ergänzen, den praktisch erwünschten viereckigen Raum herzustellen. Thatsächlich ist die Umfassungsmauer nun im Quadrat gezeichnet. Die Umbildung des Polygons zum Quadrat muss auch als ein Streben nach basilikallänglichem Grundriss verstanden werden. Wenn auch der Hauptbau als Quadrat nur so lang wie breit ist, so schliesst sich ihm ja einerseits die halbrunde Apsis, andererseits der Narthex an, wodurch denn die praktische Längsaxe auch mathematisch länger geworden ist als die Queraxe (*A B* gegen *C D* im Grundriss von San Vitale).

Der Umgang, in Sergius und Bacchus vierseitig, bricht an den vier Ecken im rechten Winkel um, vor der Apsis ist ein Querhaus zur Aufnahme des Presbyteriums vorhanden. Auch hier ist der Umgang im Uebrigen zweistöckig, nur an der Stelle des Presbyteriums fällt die Empore aus.

Während San Vitale durchgängig rundbogige Arkaden anwandte, daher überall Kämpfer eingeschaltet sind, tragen die Säulen des Erdgeschosses in Sergius und Bacchus ein wagrechtes dreitheiliges Gebälk, sodass an dieser Stelle für Kämpfer, welche nichts sind als verkümmertes Gebälk, kein Raum war.

[1]) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale in Constantinopel.



Fig. 361. San Vitale zu Ravenna. Diagonale Innenansicht mit dem Blicke in das Presbyterium und die Apsis.
Nach Photographie.

Der bedeutende Fortschritt gegenüber San Vitale bestand in der Weise, den Uebergang vom Achteck zum eingeschriebenen Kuppelkreis zu vermitteln. In Sergius und Bacchus sind

zum ersten Male vollkommene Pendentifs angewandt. Sphärische Dreiecke schliessen den Zwickel, und sie sind alle aus Einer Kugelfläche geschnitten. Oder mit anderen Worten, das Oktogon ist mit einer Hängekuppel gedeckt, deren Scheitel man abgeschnitten hat; auf die sich ergebende grosse kreisförmige Oeffnung konnte dann die Halbkugel gesetzt werden. Aber hier fehlt doch wieder etwas zur Vollkommenheit. Die Kuppel ist keine glatte Halbkugel, sondern gegliedert. Ein runder Tambour erhebt sich, aussen von Pfeilern verstärkt; an seiner Innenseite steigen sechzehn Rippen herauf, welche danach sich frei zu dem Scheitel der Kuppel hinschwingen; zwischen die Rippen sind hohle Kappen eingewölbt. In den überhöhten Lunetten stehen Fenster. Von aussen gleicht die gerippte Kuppel einer Melone.

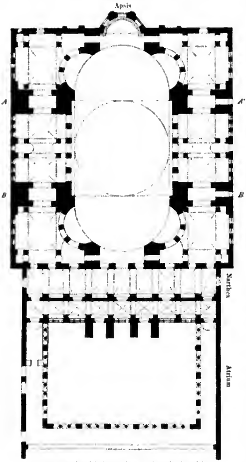


Fig. 362. Sophienkirche zu Konstantinopel. Grundriss. (Essenwein.)

Erst die Sophienkirche hat die Aufgabe gelöst, Basilica und Kuppelgewölbe zu combiniren.

Seit Constantin und der staatlichen Anerkennung des Christenthums war die Basilica Norm für den Kirchenbau. Auf ihre Ueberwölbung nach dem von der Basilica Constantiniana befolgten Princip hatte man verzichtet. Als nun die Kirche daran denken konnte, das Haus zu überwölben, vielmehr als der Herrscher den Entschluss fasste, da hatten eben auch schon erste Versuche stattgefunden. Einseitig beherrscht von der Idee der Ueberkuppelung, hatte man dort den reinen Centralbau zu Grunde gelegt, nur versucht, ihn dem praktisch erforderten Schema einer Basilica thunlichst anzunähern; so war in San Vitale geschehen. Die »kleine Sophienkirche« hatte dann in der halben Zahl der Exedren ein gutes Theil des Centralsystems abgeworfen, wenigstens statt des Polygons das Quadrat angenommen und sich dem oblongen Schema genähert. Endlich in der grossen Sophienkirche fand man den Weg zu einer wirklich oblongen Basilica unter centraler Kuppel.

Auch hier legte man die äussere Umfassungsmauer, wie in Sergius und Bacchus, im Quadrat an; eine geringe Verlängerung fällt nicht ins Gewicht. Auch hier schloss man ausserhalb des Quadrates hinten die Apsis, vorne einen besonderen Narthex an. Aber das sind Nebensachen: Hauptsache ist die neue Disposition des Innern.

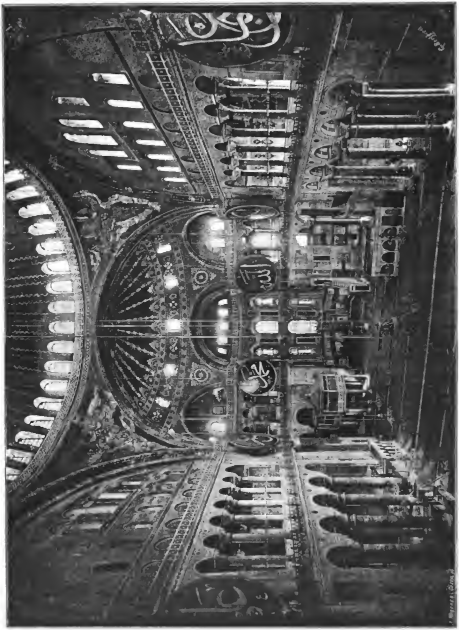


Fig. 363. Sophienkirche zu Konstantinopel, jetzt zur Moschee eingerichtet. Innenansicht.
Nach Photographie

Statt einen Umgang an allen vier Seiten herumzuführen, verzichtete man, wie es die heidnische Constantinsbasilica und so viele christliche Basiliken gethan hatten, auf die Querschiffe und entwarf den Grundriss dreischiffig (Fig. 362).

Das Mittelschiff wurde nach dem Princip der Basilica überhöht, um seinen langen und grossen Raum hinreichend erhellen zu können. Es bestand aus drei Abtheilungen. Das mittlere Quadrat erhielt die Kuppel, welche 100 Fuss Durchmesser hat. Vorn und hinten wurde je eine grosse halbrunde Concha angelehnt, gleichfalls zu je 100 Fuss Halbmesser. An jede Concha lehnten sich dann die üblichen drei Exedren; die zwei seitlich gelegenen ergänzen das Halbrund der Concha im Erdgeschoss zum Viereck. Die mittleren Exedren sind anders behandelt; die vordere schiebt sich, rechteckig zugeschnitten, als Haupteingang zwischen Narthex und Concha, die hintere verschmolz mit der Apsis zum Presbyterium. Auch die Seitenschiffe mussten in je drei Abtheilungen zerlegt werden; denn mächtige, als Widerlager des Centralhauses dienende doppelte Querwände (*A* und *B*, *A'* und *B'*) zerschnitten sie. Einheit und Längsrichtung der Seitenschiffe herzustellen dienten Durchgänge wie bei der Constantinsbasilica. Aus dem Grundriss ersieht man die detaillirte Gliederung der Seitenschiffe; ihre Haupträume wurden mit Kreuzgewölben gedeckt.

Im inneren Aufbau dominirt die Kuppel auf dem centralen Viereck. Diesmal war das Problem, wie die runde Kuppel auf das eckige Haus zu stellen sei, in der schärfsten Fassung formulirt, hier aber ist auch die Lösung vollkommen. Das tragende Haus ist nicht mehr im kreisähnlichen Polygon, sondern im Quadrat gebaut; daher sind die Zwickel so gross wie möglich. Sphärische Dreiecke, alle aus Einer gedachten Kugelfläche geschnitten, also vollkommene Pendentifs, dienen, die Zwickel zu schliessen; sechsflügelige Engelsköpfe, sogenannte Cherubim, verzieren sie (Fig. 363). Ueber der weiten und kräftig profilirten Scheitelöffnung erhebt sich die Kuppel als wenig gedrückte Halbkugel, aus vierzig Rippen und Kappen gebildet, welche im ansteigenden Theile von Fenstern durchbrochen werden.

Zwischen die Hauptpfeiler des Centralvierecks sind vier gewaltige Rundbögen eingespannt, welche zugleich die seitlichen Rahmen der Pendentifs bilden. Der vordere und der hintere Schildbogen ist in ganzer Breite offen gelassen; denn die drei Abtheilungen, das Centralquadrat und die anstossenden zwei grossen Conchen bilden ja erst zusammengenommen das Mittelschiff. Dahingegen die beiden seitlichen Schildbögen wurden durch Schildwände geschlossen, behufs Abtrennung des Mittelhauses von den Seitenschiffen. Letztere sind zweistöckig; die Empore läuft um das ganze Mittelschiff herum, nur von der Apsis unterbrochen. In beiden Stockwerken öffnen sich jene zwei seitlichen Schildwände mit Arkaden; dieselben sind im Erdgeschoss viersäulig, an den Emporen sechssäulig. Die halbkreisförmigen, über die niedrigeren Nebenschiffe sich frei erhebenden Oberwände (Lunetten) sind in sich wieder dreistöckig gegliedert; zuunterst wurden Blendarkaden angebracht, oben stehen Rundbogenfenster in zwei Reihen übereinander.

Geradeaus blickt man in die hintere grosse Concha und ihre drei Exedren; die zwei seitlichen haben genau wie diejenigen in San Vitale zweisäulige Arkaden im Erdgeschoss und an der Empore. Die mittlere, mit der Apsis vereinigte Exedra setzt in ihrer von zwei Reihen Rundbogenfenstern durchbrochenen Rückwand dem Blicke das letzte Ziel. Concha, Apsis und Exedren wurden mit Halbkuppeln gedeckt, in deren ansteigendem Theile wieder Fenster stehen, sodass ein reichliches Licht alle Räume durchfluthet.

Schliesslich werfen wir einen Blick auf die **Aussenansicht** der Sophienkirche; diese ist nun freilich zur türkischen Moschee hergerichtet und von allerlei Anbauten entstellt, vorzüglich den Minarets, welche wir uns also hinwegdenken (Fig. 364). Das Ganze des justinianischen Baues wird beherrscht von der freiaufragenden **Kuppel**. Allerdings kommt die Halbkugel aussen nicht vollständig zur Geltung, weil ihr Untertheil von dem Kranz der Fenster und der Fensterpfeiler verdeckt, die volle Bogenlinie dadurch verkümmert wird. Die vortretenden und durch kleine Tonnengewölbe verbundenen Fensterpfeiler dienen zugleich als Strebepfeiler, um dem Kuppelgewölbe Halt zu geben. Unter der Kuppel tritt das Hauptviereck als ein gewaltiger **Kubus** deutlich hervor. Ihm schliesst sich in gleicher Höhe die grosse Concha (links) an; hier verrathen sich die verstärkten Fensterpfeiler besonders deutlich als Strebepfeiler der Halb-



Fig. 364. Sophienkirche zu Konstantinopel. Aussenansicht.

kuppel. An der Seite des Kubus fallen vor allem Anderen die zwei kolossalen Strebepfeiler auf (im Grundriss mit *A* und *B*, beziehungsweise *A'* und *B'* bezeichnet). Sie halten die Ecken des die Kuppel tragenden Hauptkörpers unwankbar fest. Zwischen ihnen ist in der Wand des Kubus der grosse Schildbogen gesprengt; innerhalb desselben bemerkt man die Lunettenfenster in zwei Reihen übereinander. Aus dem verwirrenden Kranz der Anbauten erheben sich noch eben erkennbar die Gewölbe des **Nebenschiffs**. Zwischen den zwei grossen Strebepfeilern bemerkt man zwei vergitterte Lunetten und hinter ihren Rundbogen je eine flache Kuppel; wiederum links von dem vorderen Strebepfeiler eine solche Flachkuppel, auch sie die Kappe (Calotte) eines Kreuzgewölbes, dessen zwei nach aussen gewandte und vorge-

schobene Lunetten, von Rundbogenfenstern durchbrochen, in die Front des justinianischen Baues treten.

Wer sich die Mühe geben will, mit dieser Aussenansicht den Grundriss zu vergleichen, wird über die Anordnung bald zur Klarheit kommen.

Mit der Grossartigkeit und eigenthümlichen Schönheit des Innern kann der äussere Anblick sich nicht messen. Die Thatsache erklärt sich zu einem guten Theil aus dem Umstand, dass der Körper der Kirche gar nicht gesehen werden sollte, weil er von Anfang an mit anschliessenden Baulichkeiten umstellt war; denn die Sophienkirche war schliesslich doch nur ein Glied in dem allzureichen Ganzen des Palastbaues.

Decoration.

Die architektonische Sculptur trat mehr und mehr zurück. Weder im Innern noch im Aeussern der Basiliken war eine Stelle für figürliche Sculpturen, auch die ornamentale ward eingeschränkt. Und sie machte eine merkwürdige Wandlung durch.

Das Kapitell war der Hauptort für sculpirtes Ornament; wir wählen einige Beispiele heraus, um an ihnen die stattgefundene Wandlung zu beobachten. Grundlage war die römisch-griechische Architektur, mithin das korinthische Kapitell. Apollinare in Classe benutzt in identischer Wiederholung ein Compositkapitell, welches die classische Form im Grossen und Ganzen leidlich bewahrt hat (Fig. 365). Eine gewisse Wirkung kann der Composition nicht abgesprochen werden, die Blätter werfen kräftige Schatten; freilich die Gesammtform ist gedrückter als in der guten römischen, überhaupt der classischen Norm; und im Detail ist der Perlstab unter dem Eierkranz ausgeblieben. Uebler ist Zeichnung und Meisselung. Von Akanthusblättern kann man kaum noch reden; es sind nicht mehr die so edel gebauten und schön ausgezackten Blätter von ehedem, selbst nicht mehr in der harten Stilisirung der Kaiserzeit. Die Ränder hat man eigenthümlich ungeschickt ausgezähnelt, fast an Lederarbeit erinnernd. Am Eierkranz sind die feineren Gliederungen zu entschieden durchgeführt und zerstören die Hauptkörper. Aber eben dies, was vom Standpunkt des Classicisten als Mangel erscheint, verräth eine Tendenz, welche einen Gedanken in sich birgt. Auch in den flach anliegenden Akanthusblättern arbeitet das gleiche Streben.

Auf eine Rückbildung des plastischen Ornaments zum flächenhaften ging die Bewegung der Zeit; dies Flachornament aber wurde in durchbrochener Arbeit ausgeführt. Und die Geschichte muss das Zeugniss ausstellen, dass der neue Gedanke, das durchbrochene Flachornament, sich herausgearbeitet, etwas eigenartig Neues zum Vorschein gebracht hat, welches mehr werth ist als die blossen kümmerlichen Nachahmungen der überlieferten Formen, wie sie immer nebenher gingen. Zum Beleg bringen wir ein anderes ravennatisches Kapitell vor Augen, welches nicht verfehlen wird, Interesse zu erregen (Fig. 366). Niemand verkennt, dass immer noch das korinthische Kapitell zu Grunde liegt, wiederum in der eben besprochenen gedrückten Abmessung. Kreisrund erhebt es sich vom runden Schaft; oben schliesst es quadratisch ab mit einer dünnen, nicht mehr wie früher ausgeschweiften Platte. Der Hauptkörper, einer abgestumpften und gestürzten Pyramide ähnlich, dient dazu, den Uebergang vom Rund zum Viereck zu vermitteln; nur der unterste Ring rundet sich, der grösste Theil der vier Hauptflächen ist eben. Und in dieser Ebene hält sich die Verzierung als echtes Flachornament. In allen seinen Bestandtheilen klingt die Mutterform des korinthischen Kapitells durch;



Fig. 365. Ravennatisches Compositkapitell mit Kämpfer.
Nach Photographie

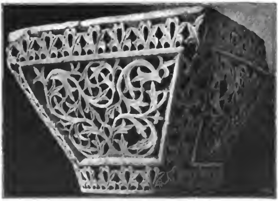


Fig. 366. Ravennatisches Kapitell mit Flachornament.
Nach Photographie.

aber in keinem Theil ist sie gewahrt, überall ist die plastische in die flache Form übergeführt. Früher, als wir das korinthische Kapitell studirten, erkannten wir seine Vierseitigkeit: sie spricht hier in der viermaligen Wiederholung eines geradlinig umrahmten, gestürzt trapezförmigen Hauptfeldes. Waren dort die Ecken betont durch die aufsteigenden Stengel und ihre Kelchblätter und Voluten, so erhebt sich hier an jeder Eckkante, zwischen den benachbarten Felderrahmen, eine Doppelranke vom unteren Blattkranz bis zur deckenden Platte. Der untere Blattkranz hat seine Stelle behauptet; aber woher kommt der parallel laufende obere Blattstreifen? Er vertritt das Obertheil des Kapitells, die Volutenpartie des korinthischen, die Voluten- und Eierpartie des compositen. Endlich die Füllung des Hauptfeldes steht an der Stelle des Mittelblattes *(folium medium)* und scheint in seinem symmetrischen Aufbau dem Mittelblatt des ravennatischen Compositkapitells nachgebildet. In der Zeichnung steht dies Mittelblatt dem Original vielleicht noch am nächsten; erheblich freier sind die Blätter im unteren und oberen Randstreif, ebenso die Ranken in den Eckborten behandelt. Am reichsten entfaltet sich in seinem grösseren Raume wiederum das Mittelblatt; es ist guter Geschmack darin, dass die schmalen Bortstreifen mit einfachen und regelmässig

wiederholten Blättern gefüllt sind. Der im Princip verlassene plastische Charakter ist nun doch nicht ganz aus der Hand gegeben. Er wirkt nach in der durchbrochenen Arbeit, welche das Flachornament so trefflich hebt.

In der gleichen Grundform ist auch das Kapitell gebaut, welches sich auf allen Säulen des Untergeschosses von San Vitale wiederholt. Auch dort ist an jeder Seite ein Mittelfeld ausgeschieden, welches von einer symmetrisch gebauten Pflanze ausgefüllt wird. Die grossen oberen Eckblätter erinnern noch am meisten an den korinthischen Stil, die dreiblättrige Palmette dazwischen allenfalls auch, wenn hier nicht ein Spiel des Zufalls wirkt. Auf eine auch nur zufällige, aber sonderbare Weise gemahnt das Ganze an die altorientalische, syroägyptische Blume. Im effectvollsten Contrast zu der gross gezeichneten Mittelblume ist das Ornament der Bortstreifen noch mehr aufgelöst, der Art, dass der pflanzliche Charakter ganz aufgegeben und statt dessen, vermöge einer glücklichen Laune der plastischen Poesie, durchbrochenes Korbgeflecht eingeführt wurde (in der Figur auf Seite 461).



Fig. 367. Faltiges Kapitell aus Ravenna.
Nach Photographie

In der citirten Innenansicht von San Vitale sieht man zwischen den zwei vorderen Säulen und ihren Kapitellen hindurch gerade auf den Balcon, welcher die Empore gegen das Presbyterium abschliesst, und auf die zwei hinter dem Balcon stehenden Säulen. Diese haben ein verschiedenes Kapitell, welches dem letztbesprochenen zwar verwandt ist, aber das Ziel auf einem anderen Wege erreicht. Dasselbe geht ihnen gleichsam parallel, und es verlohnt sich, bei seiner Betrachtung zu verweilen. Wir werden hier bestätigt finden, dass die glücklichsten Resultate aus der organischen Weiter- und Umbildung des Absterbenden hervorgehen, sofern sie von einem Gedanken geleitet ist. Wieder bildet das korinthische Kapitell, und zwar dies selbst, nicht seine composite Abwandlung, den Ausgangspunkt. Man erkennt die ausgeschweifte Platte, welche aber jederseits in der Mitte einen Vorsprung erhalten hat, die tektonische Verkümmerung der Blume, welche hier einst zu sitzen pflegte. Zwischen dem runden Kapitellboden und der Platte mit ihren acht Aussprüngen bildet der Hauptkörper die Vermittlung. Durch die Auflösung der ganzen Ornamentik in durchbrochenes Flachornament ist nun hier eine ganz überraschende Form erzielt worden, das faltige Kapitell (Fig. 367).

Reicher ist die Sophienkirche verziert: wir geben noch die Specialansicht einer Ecke des Hauptvierecks mit Einblick in die nächstanschliessende Exedra (Fig. 368). Plastisches Ornament bemerkt man unter dem durchlaufenden Balcon der Empore, an den Arkaden und besonders wieder den Kapitellen. Sie sind neu componirt. Abermals liegt das korinthische Kapitell

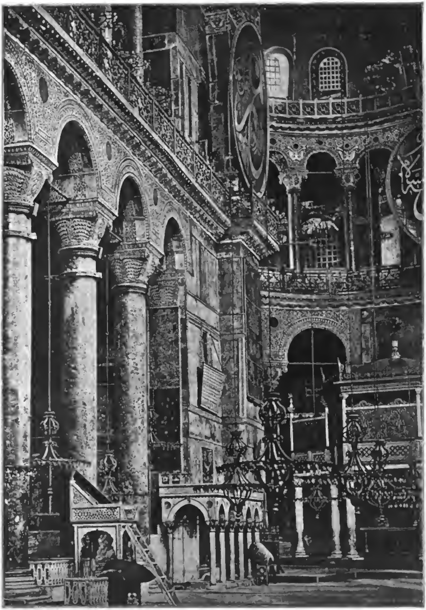


Fig. 368. Partie in der Sophienkirche. Seitliche Arkade im Hauptviereck und Blick in die anstossende Exedra.
Nach Photographie

zu Grunde und die Eckvoluten bleiben diesmal gewahrt. Aber unter den Händen des Steinmetzen ist doch wieder eine Spielart von Compositkapitell entstanden, dessen Obertheil sich enger an das ursprüngliche jonische Kapitell anschliesst. Die Voluten kommen nicht diagonal aus den Ecken, sondern liegen in der Vorderebene des Kapitells und an dessen Seiten sind sie durch jonische »aufgerollte Polster« verbunden. Nur in der Seitenansicht macht sich der Jonismus geltend, in der Front ist das Kapitell ungemischt korinthisch. Die Zeichnung des Blattwerks ist aber ganz Kind der Zeit, byzantinischer Stil, durchbrochenes Flachornament. An jeder der vier Seiten baut sich streng symmetrisch eine Pflanze auf.

Noch auffallender stellt sich das Kapitell von Sergius und Bacchus dar. Es besteht aus der Verwachsung eines ganz verkümmerten Kämpfers mit einem gleich kümmerlichen jonischen Eckkapitell; das Ganze aber ist wieder im neuen Stil mit Flachornament überrankt.

Zum Gebiete der Sculptur gehören auch die Elfenbeinschnitzereien, welche eine Hauptclasse unter den Kunsterzeugnissen der christlichen Kaiserzeit ausmachen. Solcher Arbeiten kleineren Umfanges liegt eine lange Reihe in den sogenannten Diptychen vor, geschnitzten Elfenbeintafeln, deren Darstellungen zum Theil gute classische Vorbilder nachahmen: mit Zweck, Form und Einzelheiten derselben können wir uns hier nicht näher befassen. Ein grösseres Denkmal ist der Bischofstuhl des heiligen Maximianus von Ravenna, in allen Theilen mit ausgeschnittenem Bildwerk bedeckt. Umrahmt von Rankengewinden, ist die Geschichte des Joseph in einer Reihe von Scenen dargestellt, welche insofern interessiren können, als sie in den überlieferten Kunstformen neue Sujets abzubilden versuchen; als Sculpturen aber sind sie nur ein Zeugniss mehr von dem einreissenden Verfalle.

Flachdecoration ward das Kennzeichen der Zeiten, seitdem der Rausch des Barockstils verflog. Die Ernüchterung bestand im Rückgang des Plastischen. Dafür trat die Flächendecoration wachsend ein. Wir sahen soeben, wie das plastische Ornament selbst flach ward und aus der Umwandlung ein werthvoll Neues hervorging. Daneben aber kam eine längst vorhandene reine Flächendecoration in immer wachsende Geltung. Nicht die Malerei, denn diese konnte den Ansprüchen nicht genügen, welche in Beziehung auf Prunk und Monumentalität gemacht wurden. Die Mosaik musste in die Lücke treten.

Das Mosaikgemälde lernten wir zuerst als Fussbodenschmuck kennen; in der hellenistischen Zeit erlebte es seine erste Blüthe, in der römischen Kaiserzeit die zweite. Letztere dauerte vom zweiten bis in das vierte Jahrhundert; in diesem drang sie auch in die Katakomben ein. Hiervon ist weiter nicht zu reden. Aus der Fussbodenmosaik aber hatte sich eine anspruchsvollere Specialität, die Glasmosaik, herausgehoben, welche, bereits früher bekannt, im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit seine Stellung nahm als specifischer Schmuck der Nymphäen und Thermengewölbe. So lehrte uns Plinius. Doch sind aus so früher Zeit keine Reste vorhanden; seine Blüthe erlebte diese Art Musivwerk an Gewölben und Wänden, denn auch auf diese ging es mit der Zeit über, erst in den Jahrhunderten des christlichen Kaiserreichs von Constantin bis Justinian.[1])

Einem jeden Kunstzweige ist zu gönnen, dass ihm einmal seine Zeit komme, in welcher er, von den Umständen begünstigt, aus der niedrigen Stelle seines Ursprungs sich erheben, uneingeschränkt sich ausbreiten und selbst eine Art Führung im Kunstschaffen übernehmen

[1]) Publicationen von Ciampini, Agincourt, Gutensohn und Knapp, Garrucci, de Rossi. Näheres bei Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, u. A.

darf. So also hatte sich die Mosaik vom Fussboden an die Wölbdecken und Wände emporgeschwungen und wirklich die leitende Stellung eingenommen, welche bisher der Frescomalerei und Sculptur zugekommen war.

Monumentalität und Pracht sind Eigenschaften, welche der Glasmosaik nicht bestritten werden können; die Erfindung der Goldmosaik diente den Prunk noch wesentlich zu erhöhen, und den Jahrhunderten, auf welche unsere Betrachtung sich beschränkt, muss man das Zeugniss geben, dass sie sich nur langsam entschlossen haben von dem materiellen Glanz der Goldmosaik einen weitergehenden Gebrauch zu machen. Anfangs herrschte blauer Grund vor, bis im sechsten der Goldgrund durchdrang. Gleichzeitig wurde das schlichte Weiss der Gewänder durch den immer wachsenden orientalisirenden Kleiderluxus des byzantinischen Hofes verdrängt. Die Kunst hat durch die Herrschaft der Mosaik nicht gewonnen. Während in Sculptur



Fig. 369. Sarkophag des heiligen Reginald zu Ravenna.
Nach Photographie.

und Plastik, Fresco- und Tafelmalerei die Hand des Künstlers das Beste thut und unmittelbar aus dem Bilde zu uns spricht, so ist das Mosaikgemälde immer nur handwerksmässige Wiedergabe, nicht eigentlich Original. Und mag die Auswahl der farbigen Glasstifte noch so reich sein, mögen die Nuancen sich noch so fein abstufen, der Stoff bleibt immer hart, das Gemälde kalt, die Kunst muss versteinern, der letzte Rest vom Leben, welcher noch übrig war, muss erstarren.

Wir wissen nicht, ob die Glasmosaik sich vorher auf Thermengewölbe und Nymphäen beschränkt hatte; die Art, wie sie in Constantins Zeit auftritt, nöthigt nicht, eine erhebliche Anwendung in anderen Bauwerken vorauszusetzen. Die ältesten christlichen Mosaiken sind mehr ornamental, wenn sie auch figürliche Belebung des vorherrschenden Rankenwerks keineswegs verschmähen. Die ganze Formenwelt ist aus der classischen herübergekommen, christliche Symbole werden nur eingestreut. Santa Costanza eröffnet die Reihe; von den ur-

sprünglichen Mosaiken sind noch diejenigen der Umgangsgewölbe erhalten. Im classischen Geiste behandeln sie die Wölbung als Weinlaube, darin Genien Lese halten; dasselbe ist auch das Motiv des Reliefschmucks am Sarkophag der Constantia. Das Baptisterium des Lateran soll theilweise noch von constantinischer Gründung herrühren; die ältesten Mosaiken bestehen aus Ranken mit eingestreuten christlichen Symbolen.

Einen anderen Ton schlägt zuerst die Mosaik in der Apsis von Santa Pudenziana an: hier sitzt Christus, zum ersten Male bärtig, die Linke hält ein Buch auf den Knieen, die Rechte ist lehrend geöffnet; von beiden Seiten bringen Praxedis und Pudenziana Kränze, die Apostel bilden einen Kreis. Das freilich stark restaurirte Gemälde entbehrt nicht einigen dramatischen Lebens. Man kann hiermit das typverwandte Relief am Sarkophag des heiligen Reginald zu Ravenna vergleichen, welches wir auf S. 471 abbilden.

Aus dem fünften Jahrhundert sind zunächst Reste in Santa Sabina zu nennen; zwei Figuren, Matronen von immer noch classischer Bildung, verkörpern die Kirche aus dem Judenthum und diejenige aus dem Heidenthum (424).

S. Maria Maggiore (aus 432—440) führt ein neues Element ein in den biblischen Geschichten, welche friesartig an der oberen Wand des Mittelschiffes hingeführt werden. In diesem Jahrhundert erlebt Ravenna seine Blüthe. San Giovanni in fonte hat im Zenith der Kuppel eine Darstellung der Taufe Christi, mit argloser Verwendung der Figur des Flussgottes Jordan; rings in einem Kreis die zwölf Apostel, darunter im Kuppelanfang einen Kranz von Architekturbildern, deren Säulenstellungen die Architektur der Untergeschosse im Bilde fortsetzen — immer das alte Princip; ganz unten, in den Zwickeln der Wandarkaden, je einen Heiligen, umgeben von grossgeschwungenen Ranken. Einiges hiervon ist in unserer Innenansicht der Taufkirche auf Seite 455 zu erkennen. Auch diejenige des Mausoleums der Galla Placidia gibt eine Andeutung seines schönen Mosaikschmuckes, zum Beispiel die zwei Apostel an der Schildwand des Oberbaues, zwischen ihren Füssen die Tauben um das Gefäss. Zu Rom liess Galla Placidia in S. Paolo fuori le mura am Triumphbogen Mosaiken ausführen, welche den Brand der Kirche von 1823 überstanden haben, unter ihnen ist ein kolossales Brustbild des Christus mehr merkwürdig als schön.

Aus dem sechsten Jahrhundert, dem Zeitalter Justinians und seiner Nachfolger, sind an römischen Mosaiken diejenigen von S. Cosma e Damiano (526—530) zu nennen. Christus steht auf Wolken, zu den Seiten die Figuren der Stifter. Hier macht sich der Mangel an Erfindung geltend, eine Art von Armuth, welche wir Jahrhunderte früher am spätergriechischen Relief beobachteten. Wir meinen den Verzicht auf dramatische Composition und die Beschränkung auf statuarische Typen, welche nur nebeneinander gestellt werden, ohne durch Handlung verbunden zu sein. San Apollinare nuovo hat noch einige Reste seiner ersten Mosaiken bewahrt. Die jüngeren, aus der Mitte des Jahrhunderts, bestehen hauptsächlich aus zwei Figurenfriesen über den Arkaden des Mittelschiffes; an jeder Seite zieht eine lange Procession, einerseits von weiblichen, andererseits von männlichen Heiligen in der Richtung nach der Apsis hin. Bedeutender sind die Mosaiken von San Vitale. In der Apsis sieht man den jugendlichen Christus auf der Weltkugel thronend, unterhalb einerseits Justinian mit dem Bischof Maximianus und grossem Gefolge, andererseits Theodora mit ihrem Hofstaat. Die Köpfe sind gute Porträts, ein jeder individuell ausgeprägt, die Figuren aber zu lang und sehr steif; die Leblosigkeit wird noch gesteigert durch die unbewegt fallenden Gewänder (Fig. 370). An den

Wänden des Presbyteriums sind alttestamentliche Scenen angebracht, der Gurtbogen zwischen Presbyterium und innerem Oktogon ist mit Brustbildern geschmückt, man erkennt sie in unserer Ansicht auf Seite 461.

Wichtigstes Denkmal der justinianischen Mosaikmalerei würden die Verzierungen der Sophienkirche sein; aber abgesehen davon, dass die erhaltenen aus verschiedenen Zeiten stammen, sind sie durch die Herrichtung der Kirche zur Moschee auch dem Studium fast ganz



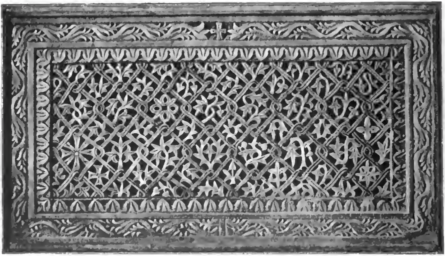
Fig. 370. Kaiser Justinianus mit Gefolge und Bischof Maximianus von Ravenna. Mosaik in der Apsis von San Vitale.
Nach dem Original photographirt.

entzogen. Gerade die grossen Ansprüche, welche diese Hauptkirche an die Leistungen der Künstler machte, würden den einreissenden Verfall der Kunst erst recht klar legen, wenn diese Mosaiken vollständiger uns vor Augen ständen.

Es verdient bemerkt zu werden, dass die Verarmung der Erfindungskraft, von welcher vorhin die Rede war, den Eintritt einer Veränderung in der christlichen Typik nicht verhinderte, vielmehr sich sehr gut mit ihr vertrug. Parallel mit dem Uebergang von dramatisch belebten Gruppen zu leblos aneinandergereihten Bildsäulen — diese nur in Mosaikmalerei übersetzt —

ging eine Wandlung in der Auffassung der Person des Christus. War sie in der altchristlichen Kunst nur in der menschlich wohlthuenden Gestalt erschienen, wie sie etwa aus den Evangelien spricht, so genügte solch bescheidenes Wesen den Vorstellungen nicht mehr, welche zwar längst vorbereitet waren, doch jetzt erst in den Vordergrund traten, seitdem die Weltreligion ihren Thron bestiegen hatte, seitdem das Kaiserreich nicht sich zur christlichen Einfalt erniedrigt, sondern die Kirche und den Christus zu einer Hoheit nach dem byzantinischen Hofbegriff wie es meinte heraufgezogen hatte. In byzantinischen Bildern thront Christus in aller Majestät, von Aposteln und Heiligen als seinem Hofstaat und von Engeln als seiner Leibgarde umgeben, und der Kaiser im Ornat wirft sich vor ihm auf die Kniee und küsst seine Füsse.

Unsere Weltgeschichte sollte den Fortgang des Kunstschaffens in der aufsteigenden Linie verfolgen; schon geraume Zeit aber scheinen wir uns auf der absteigenden zu bewegen. Allerdings schliessen die Jahrhunderte, welche uns zuletzt beschäftigten, den Niedergang der alten Kunst ein; doch trat derselbe nicht jäh und nicht in allen Zweigen zugleich ein. Zuerst verfiel die Plastik; und in derselben Zeit, wo diese ihren tiefsten Stand erreichte und gerade auf ihm, wie eine absterbende und zurückgeschnittene Pflanze, noch einmal neu ausschlug, in demselben Augenblick erstieg die Baukunst als Construction erst ihre letzte Höhe. Bis dahin war sie also doch in aufsteigender Bewegung geblieben, und diese war es, welche uns bis zum Ziele mitnahm. Es wäre der Erzählung unmöglich gewesen, an irgend einer früheren Stelle abzubrechen. Jetzt aber hat sie ihr Werk ganz gethan, hier endigt die Weltgeschichte der alten Kunst.



Balustrade mit durchbrochenem Flachornament. Ravenna.

Register.

Künstler.

Denkmäler.

Technisches.

ARS IN LITTERIS